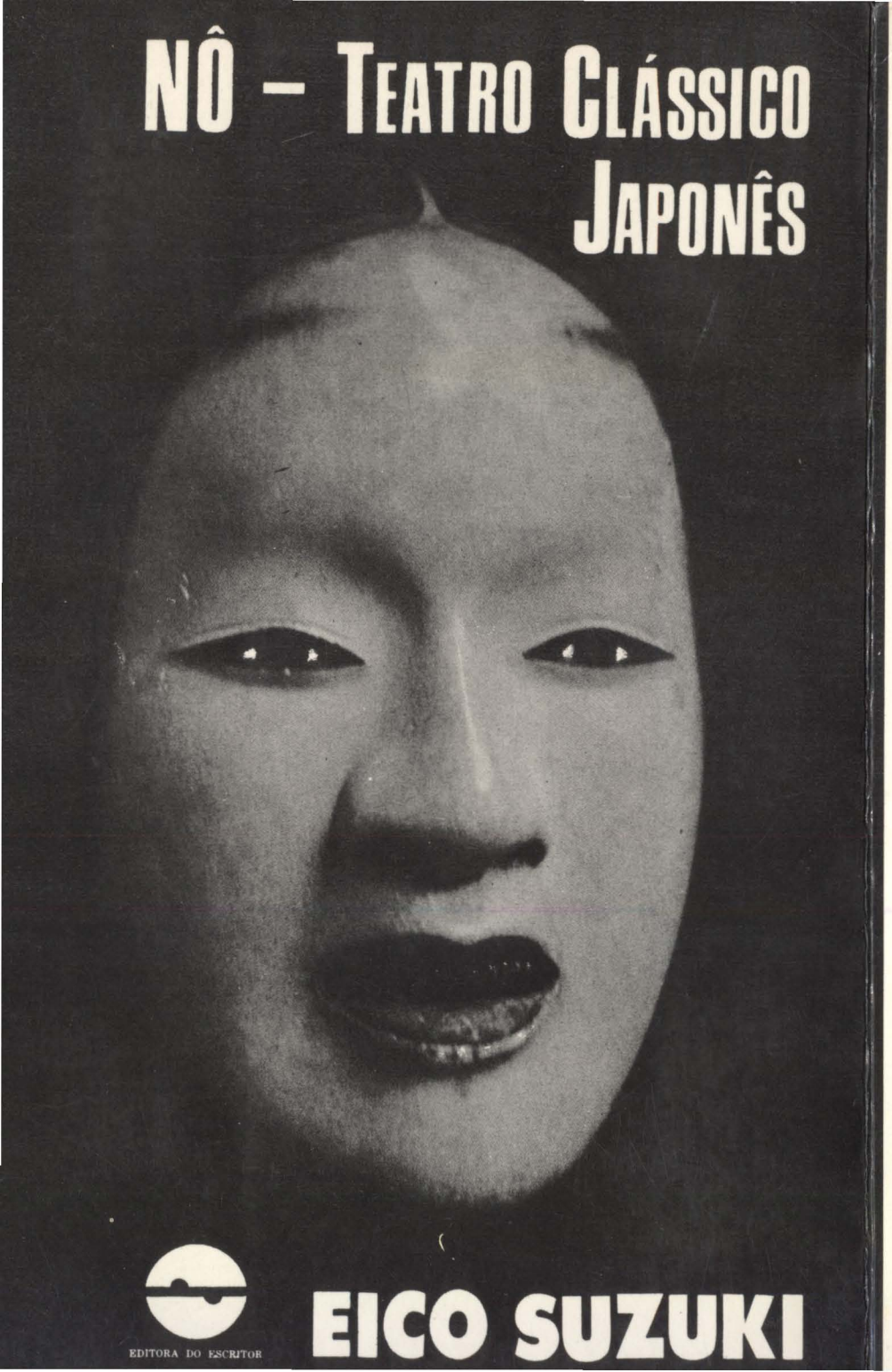
# NÔ – TEATRO CLÁSSICO JAPONÊS



EDITORA DO ESCRITOR

# EICO SUZUKI

## EICO SUZUKI E A CRÍTICA

### Sobre "DESAFIO AO IMORTAL"

"Suas narrativas curtas trazem um mundo de sugestões, na linha subjetiva dos melhores introspectivos. De forte sensibilidade, os trabalhos de Eico Suzuki por vezes são formas poemáticas de fábulas, com aquele gosto tão característico do oriente. Por outro lado, a cultura de Eico Suzuki e a sua informação do mundo nipônico, possibilitam-lhe temáticas variadas e ricas no seu mundo encantado de o **Desafio ao Imortal"**.

**Assis Brasil** — História Crítica da Literatura Brasileira — A Nova Literatura — III — O Conto — Companhia Editora Americana — Rio de Janeiro, 1975.

"Utilizando-se de uma linguagem metafórica, comum nas literaturas orientais, senhora de um estilo que prima pelo poder poético das palavras, Eico Suzuki cria um mundo todo seu, envolto em mistérios e simbolismos, em que sua imaginação poderosa, aproveitando-se da ficção-científica e do fantástico, focaliza a problemática humana sob ângulos inusitados. Com um grande poder de síntese, de um modo quase inocente, Eico Suzuki acaba nos dando uma visão desconcertante do mundo".

**Benedicto Luz e Silva** — Suplemento Literário do Minas Gerais, Belo Horizonte, 27-3-1971.

"Difficult to understand at first reading, and giving scope to earnest meditation, the stories open a vast field for diverse interpretations. The language is full of symbolism, and with a series of flashbacks, the author trhrows the reader into a world of dreams and mistery. With rare sensivity, the Brazilian writer captures the unusual and fantastic aspects of people caught in odd situations".

**Blanca Lobo Filho** — Books Abroad, Oklahoma, USA, october 1971.

"Atinge o realismo fantástico, indaga dos mortos para mais saber, e a fim de que o diálogo não cesse no meramente visível e mensurável, vale-se da ficção-científica, assoma ao mundo espírito, indaga do mundo matéria e põe paralelos nos mundos-espírito-matéria. É original e segue a linha criadora dos nossos melhores valores de ficção. Os problemas humanos são postos em evidência recebendo tratamento fora do comum, cujas me-

dídas e valores estão no mundo espiritual da escritora".

**Fernando Jorge Uchôa** — Jornal de Letras, Rio de Janeiro, abril de 1973.

"Com esse belo, às vezes estranho, pelo que tem de raro, mas sempre fascinantemente original livro, você já é o que é de verdade, desde agora: uma presença na **literatura** brasileira".

**Herberto Sales** — Brasília — 8-7-1974.

"Em todos os contos, nota-se a falta de delimitação entre este e o outro mundo, que são costurados pela pena privilegiada da autora. O Além e o Aquém se interpenetram mesmo emprestando esse ar fantasmagórico aos contos que fazem de Eico Suzuki uma grande artista do absurdo entre nós".

**Hermann José Reipert** — Revista Hispano-Americana — agosto-setembro de 1971.

"Fator interessante a ser registrado é que escritos em épocas diversas, os trabalhos apresentam-se de maneira uniforme, com visível unidade. Isso demonstra, evidentemente, o apuro com que, desde o início, mesmo extremamente jovem, Eico Suzuki soube cuidar do que escreve, levando a sério, como é devido, o ofício literário".

**José Afrânio Moreira Duarte** — A Gazeta, São Paulo, 9-1-1971.

"Gostei, sinceramente, da mistura tão pessoal que os contos apresentam de técnica e simplicidade, de ingenuidade e requinte. Consegue dar ao conto fantástico e ao de ciência-ficção uma leveza de toque que não tenho encontrado noutros cultivadores desses gêneros. Apreciei também bastante 'Plantas Aquáticas', espécime curioso de literatura erudita. Afinal, li, com vivo interesse, 'A Rosa', delicado esboço biográfico sobre uma mulher de destino singular".

**Paulo Rónai** — Rio de Janeiro, 15-10-1973.

"Desafio ao Imortal" é a revelação de uma sensibilidade incomum e uma inteligência toda imaginação e requinte — dons escassos no mundo, mas que os artistas verdadeiros redescobrem como as crianças de "Flores no Gelo". Ressaltam, no livro — além do fantástico e do surrealista — a cor e o ritmo. Sua concisão, admirável. E a imagística, ótima. Seu livro abre um mundo fascinante que precisa ser mais e mais conhecido. E viva a autora do melhor livro de contos de 1970!"

**Stella Leonardos** — Rio de Janeiro — 28-3-1972.

## NÔ — TEATRO CLÁSSICO JAPONÊS

### de EICO SUZUKI

— O NÔ É O PRINCIPAL ELO PARA A COMPREENSÃO DA CULTURA NIPÔNICA. POR MAIS QUE NOS APROFUNDEMOS EM TUDO QUANTO DIGA RESPEITO AO JAPÃO, ESTAREMOS PERDIDOS SE NÃO O ESTUDARMOS.

É a opinião da autora deste livro, único no mundo fora do país de origem da arte, o resultado de pesquisas iniciadas em 1959, teóricas e práticas.

Membro do grupo **Hakuiôkai** em São Paulo, onde se estuda o NÔ em detalhes — fundado pelo professor Nobúiuki Suzuki, seu avô paterno, autor de muitas obras sobre cultura oriental, Budismo, NÔ, durante sua viagem de conferências ao Brasil em 1939, sob os auspícios do Ministério de Relações Exteriores e de Cultura.

Formada, como o pai, professor Takeshi Suzuki, atual diretor do grupo, em Arquitetura, pela Universidade Mackenzie.

Obras publicadas por esta Editora: "Desafio ao Imortal", contos, — "Dick — Aventuras de um Cão Dinamarquês", romance infantil, respectivamente de 1970 e 1972, ambas premiadas. Participa ainda de várias antologias.

Seu ensaio sobre a filosofia do teatro clássico NÔ, laureado no Concurso "Iassúnari Kauábata" no Rio de Janeiro, em 1974, sob o patrocínio do Pen Clube do Brasil e Embaixada do Japão, faz parte, mais desenvolvido, de alguns capítulos deste livro.

## DA AUTORA

DESAFIO AO IMORTAL — contos, Editora do Escritor. São Paulo, 1970. Considerado o Melhor Livro do Ano do gênero pela crítica paulista, 1970.

DICK — AVENTURAS DE UM CÃO DINAMARQUÊS — romance infantil, Editora do Escritor, São Paulo, 1972. Segundo Prêmio no I Concurso de Literatura Infantil Christiana Malburg de 1968, Belo Horizonte.

*Participação em antologias:*

VOCÊ FAZ QUESTÃO DE SABER O QUE ESTÁ ACONTECENDO? ou faz como todo mundo? — com o conto "Mar", Editora do Escritor, São Paulo, 1971.

ESTÓRIAS, BICHOS! — com um trecho de "Dick", Editora do Escritor, São Paulo, 1972.

EDITORA DO ESCRITOR EM REVISTA — 1 — com "Literatura Clássica Japonesa", Editora do Escritor, São Paulo, 1976.

EDITORA DO ESCRITOR EM REVISTA — 2 — com a conclusão de "Literatura Clássica Japonesa", Editora do Escritor, São Paulo, 1976.

ESTÓRIAS, BICHOS!-3 — com a novela infantil "Nosso Pequeno Universo", Editora do Escritor, São Paulo, 1977.

EDITORA DO ESCRITOR EM REVISTA — 3 — com o conto "A volta", Editora do Escritor, São Paulo, 1977.

TRANSAS, PAQUERAS E MOTOCAS — com o conto juvenil "Incidente Internacional", Editora Vértice, São Paulo, 1977.

EICO SUZUKI

# Nô - Teatro Clássico Japonês

EDITORA DO ESCRITOR

SÃO PAULO

1977

COLEÇÃO ENSAIO

VOLUME 8

Capa de
EICO SUZUKI e LUZ E SILVA
Ilustrações: EICO SUZUKI
Revisão: HILTON LUIZ
Supervisão: LURDEKA
Responsabilidade gráfica: BRUNO DI TOLLA
Editor: LUZ e SILVA
© da Autora

Foto da capa: Zô-onna, usado por protagonista deusa ou donzela celeste, espécie de anjo budista

Desenho do Frontispício: Shôjô — o gênio do mar que dá, ao homem, o vinho da felicidade

EDITORA DO ESCRITOR LTDA.

Rua Barão de Itapetininga, 262 — 3º andar — Sala 305
01042 — Telefone 35-5008 — São Paulo — Brasil

*À memória de meus avós paternos, que tanto amaram o NÔ.*

*Agradecimento especial a meus pais.*

# ÍNDICE

IDÉIAS SOBRE A EVOLUÇÃO HISTÓRICA E CULTURAL DO JAPÃO ..... 11
O BUDISMO NO JAPÃO ..... 21
O TEATRO CLÁSSICO NÔ ..... 37
1 — Origens do NÔ ..... 37
2 — Características do NÔ ..... 38
3 — Palco ..... 42
4 — Público ..... 44
5 — Elenco ..... 47
6 — Instrumentos ..... 49
7 — Música e Ação ..... 53
8 — Bailados ..... 54
9 — Fontes Literárias e Personagens Históricos ..... 56
10 — Okina ou Ancião ..... 59
11 — Classificação das Peças de NÔ ..... 59
12 — Estrutura do NÔ ..... 66
13 — Máscaras de NÔ ..... 68
14 — Indumentária ..... 86
15 — Iluminação ..... 91
16 — Autores de Peças de NÔ ..... 91
17 — Resumo e Estrutura de Peças Famosas ..... 97
18 — Trechos de Peças de NÔ ..... 142
19 — Zêami e a Filosofia do NÔ ..... 147
20 — Divulgação do NÔ ..... 164
21 — Os Estilos Através dos tempos. ..... 168
22 — Número de Peças ..... 172
23 — Novas Peças e Informações Complementares ..... 173
24 — Influência do NÔ na Cultura Japonesa e Ocidental .. 174
25 — Apresentações Especiais ..... 176
26 — Ordem de Treinamento das Peças ..... 178
27 — Outras Considerações ..... 180
28 — NÔ e Tragédia Grega ..... 182
29 — NÔ e Cinema ..... 184
30 — Anotações ..... 188
Bibliografia ..... 195

*"A Flor na Arte desabrocha conforme o movimento da alma e a semente é a técnica em todos os sentidos. A Arte que não arrebate tanto intelectuais quanto ignorantes jamais será a verdadeira Arte."*

São palavras de ZÊAMI MOTOKIIO — 1363-1443 — o gênio autor de setenta por cento das duzentas e trinta e tantas peças representadas hoje, em seu livro *Fúshi-Kaden*, a verdadeira Bíblia do NÔ.

Nascido em meados do século quatorze, coincidente com o Renascimento Italiano, o NÔ não apresenta, desde então, mudanças essenciais em sua estrutura.

Contemporâneo do *Zen*, do arranjo de flores *Ikebana*, da *Tchanoiú* ou cerimônia do chá, da pintura *Sumiê*, monocrômica e da parcialmente policrômica *Iamatoê*, da arquitetura e jardins cujas formas se definem na época, é considerado *"Arte de se obter o máximo de significação com o mínimo de expressão."*

Épico em sua essência, lírico em seu estilo, dramático em sua forma, é o mais específico teatro de todo o mundo.

Repositório da cultura clássica japonesa com pinceladas da Índia e da China; a mais agradável maneira de estudar a História Nipônica e o Budismo primitivo, o NÔ, *síntese literária e teatro total*, é eterno e atual apesar dos seiscentos anos decorridos.

# IDÉIAS SOBRE A EVOLUÇÃO HISTÓRICA E CULTURAL DO JAPÃO

A fundação do Império data de 600 A.C.

Período *Jômon* — 200 A.C.

Período *Iaiôi* — 250 D.C. — Matriarcado. A princesa Hímico governa Iamatai Koku em seu magnífico palácio. O rei de Iamato, o mais poderoso de todas as províncias, unifica o arquipélago, tornando-se o ancestral do atual Imperador. *Iaiôi* é época dos *Kofun* — grandes túmulos de dirigentes — com as cerâmicas *Haniuá*. Conserva-se o do Imperador Nintoku, perto de Ôssaca, considerado o maior do mundo, de 305 m × 486 m × 34,6 m, cercado de três ordens de fossos. Na arquitetura, *jinjas* ou templos xintoístas, com nítida influência do Pacífico Sul.

• *ASSUKÁ* — 552-645 — Introdução do *Budismo* e grande influência continental: Índia, China, através da Coréia. A figura máxima é o Príncipe *Shôtoku*, o Pai da Cultura Japonesa — traduz obras sacras, é autor da primeira Constituição com dezessete artigos, edifica o Templo Hôriuji, o mais antigo monumento de madeira hoje existente. Fastígio político, literário, filosófico.

• *NARA* — 645-794 — Continua a influência continental. O Imperador é o centro político do país. Nacionalismo crescente com os livros *Registro das Coisas Antigas* ou *Kojiki*, de mitologia, datando de 712 e *Coletânea para a Eternidade*, de título original *Mannhoshú*, de poemas clássicos *uaca*, mandada compilar pelo Imperador no fim do período. Há *Budismo de planície*, pois Nara fica na planície de Iamato, os monges interferindo na política. Artes de caráter principalmente religioso, escultura suave, primaveril.

Na arquitetura, o templo Tôdaiji com seu museu Shôssôin, ainda hoje bem conservados.

*Notas* : *Kojiki* ou *Registro das Coisas Antigas* tem três volumes. Enquanto não existe escrita, fatos mitológicos e históricos são memorizados pelos narradores chamados *kataribe*, principalmente mulheres, através de gerações. O livro citado, decorado por Hiêda-no-Are, é escrito por Ôno Iassúmaro. O primeiro volume narra a criação do mundo, a vida na *planície celeste* ou céu, a descida, à Terra, dos deuses, menos vingativos que os da Grécia. O divino casal Izanagui e Izanami contorna um grande pilar de rocha para gerar o arquipélago; o belicoso Sussanô, espécie de Marte, é exilado para a Terra; o herói Iamato-Takêru, o primeiro samurai conhecido, dedica-se a campanhas para a unificação do país. O segundo volume abrange o Imperador Jimmu, o primeiro da dinastia, até o décimo quinto; o terceiro, desde o Imperador Nintoku, o décimo sexto, o do maior túmulo do mundo até à mu'her-imperador Suiko, trigésima, em cujo reinado se traz o ikebana, arranjo de flores, na forma primitiva do continente, como oferenda no altar búdico.

Dentre as poesias do Kojiki, é a mais famosa a atribuída a Sussanô, quando desposa uma princesa mortal, precursora da *uaca*.

*Uaca* é composição poética clássica, que toma forma definitiva no fim do século oito. Chamada também *iamato-uta*, poema de Iamato ou poema japonês. Antepassada do popular *haicai*, apresenta três tipos fundamentais: *Tchôca*, *Sendôca* e *Tanca*. Tchôca ou poema longo, consta, no mínimo, de sete versos sem rima, obedecendo à métrica: 5 — 7 — 5 — 7 — 5 — 7 — 7 sílabas, no total de quarenta e três. Sendôca tem seis versos de 5 — 7 — 7 —5 — 7 — 7 sílabas sem rima, no total de trinta e oito. Tanca ou poema curto, síntese poética, tem cinco versos sem rima de 5 — 7 — 5 — 7 — 7 sílabas, perfazendo trinta e uma. Muito cultivado até hoje, uaca já subentende tanca.

Na *Mannhoshú* ou *Coletânea para a Eternidade*, há duzentos e sessenta e cinco tchôcas, sessenta e dois sendôcas, quatro mil e duzentos e sete tancas e um *renga* ou poema em cadeia — composto sucessivamente por mais de dois parceiros, em cinco e sete sílabas — além de outros tipos. Na última fase do livro, declina o interesse pelos

poemas longos. São quatro séculos e meio de produção, começando com um poema de amor da princesa *Iua,* esposa do Imperador Nintoku, no começo do século quinto, passando pela casa imperial, nobres e damas, guerreiros e monges, a plebe, até mendigos. Em cultura, o japonês começa bem cedo a democracia.

Há também o costume em Nara de se namorar pela troca de poesias de parte a parte.

• *HEIAN* — 794-1192 — da Paz e Segurança, pelo menos no início. A capital é Quiôto, que assim permanecerá até 1868. A causa mais próxima para a mudança é a tentativa da separação dos poderes temporal e religioso, os quais interferem demais um no outro em Nara. Acentua-se o nacionalismo. Bolsistas enviados à China até superam seus mestres como o monge Kúkai, conhecido depois como Kôbô-Daishi, o qual se crê, inventor do *Kana-moji* ou alfabeto fonético. A literatura avança pois só com *Kanji* ou ideogramas, pedidos emprestados à China, não se pode expressar tudo — as duas línguas são de naturezas muito diferentes. O Budismo é das *montanhas,* longe das tentações da cidade. Aparecem os samurais: os Hêike ou Taira, descendentes do Imperador Kammu e os Guênji ou Minamoto, do Imperador Sêiua, unidos aos guerreiros das províncias, defensores dos latifúndios da aristocracia — antes disso, propriedades imperiais, que se desmoronam aos poucos. Até o primeiro terço do período, os Imperadores são ainda fortes, muito fazendo pelo povo. Daí à segunda metade do século onze, a política é apanágio dos nobres Fujiuara. Desse limite até o fim do século doze, há o sistema *insei*: o centro político, detido pelos pais dos jovens imperadores reinantes, esmaga a decadente nobreza. Nos últimos trinta anos da era, os Hêike dominam, vencidos, porém, pelos Guênji em 1185.

A psicologia do primeiro terço de Heian consiste de: Elevação — Atração pelo sublime e celestial — Budismo. Os grandes escritores são: Kúkai, Ono-no-Takamurá, princesa Útiko, ministro Sugáuara-no-Mitizane, também filósofo, os quais têm grande influência do continente. Realmente nacionalistas são os poetas Ariuara-no-Narihirá, a bela Ono-no-Komati, seu rival Ôtomo-no-Kurônushi, etc. Em prosa, há *Contos de Isse* ou *Isse Monogátari* e a *Coletânea de Ontem e de Hoje* ou *Kokinshú,* antologia poética impe-

rial, ambos do ano de 905 entre vários livros importantes, além da literatura dos *diários femininos* das damas.

No meado de Heian, o japonês *almeja o Paraíso*. Daí as escolas de Budismo, nas quais a simples oração salva a alma; os ricos pavilhões de Amida ou Amita-Buda, o supremo, com sua policromia e abuso de ouro. É o apogeu da *literatura feminina*, fenômeno único no mundo. Além das poetas de valor, Murássaki Shikibu, Izumi Shikibu, Akázome Êmon, Uma-no-Naishi e Isse, cognominadas as Cinco Grandes, surge o primeiro ensaio de que se tem notícia no Oriente e no Ocidente: *Livro de Cabeceira* ou *Makura-no-Sôshi* em 1002 pela culta Seishônagon, dama da corte como as outras citadas. E principalmente, o *Romance de Guênji* ou *Guênji Monogátari*, de 1010, da autoria de Murássaki Shikibu. Surgem outros romances, livros de contos e diários, mas este nunca será superado. No último terço de Heian, há generais, monges e damas poetas. Na prosa, *Contos de Ontem e de Hoje* ou *Kônjaku Monogátari*, a coletânea poética imperial Senzaishú, de 1187. Época de insegurança com muitas desordens, Quiôto é envolta em chamas e os Guênji vencem em 1185 nas batalhas de Iáshima e Dan-no-Urá.

Em resumo, as pinturas e esculturas começam suaves e estáticas como em Nara, passam a barrocas com abuso de ouro. Há paisagens e retratos além das religiosas. A música e a dança da corte, *Gágaku* e *Búgaku*, de origem japonesa, da China, sul da Ásia e Coréia florescem. Mais tarde, representações cômicas populares são apreciadas: *Sarúgaku*, da cidade e *Dêngaku*, dos arrozais, precursoras do teatro de *NÔ*. A arquitetura é de *Shinden-zúkuri*, os pavilhões interligados. Enfatize-se a ascensão dos samurais, a nova aristocracia, que dominará até 1868. Os Hêike dão uma Imperatriz, a filha do patriarca Kiiômori, sendo vencidos pelos Guênji no fim do período.

*Nota*: O *Guênji Monogátari* de Murássaki Shikibu — 978- ? — tem cinqüenta e quatro volumes e quatrocentas personagens. Obra de grande envergadura, descreve o homem do ponto de vista biográfico, histórico, social, estudando também sua psicologia.

São suas figuras centrais, Hikaru Guênji ou Guênji Brilhante por sua beleza e seu filho, o general Kaôru.

Abrange setenta e cinco anos de quatro reinados diferentes. Não é simples romance de amor ou as aventuras de um D. Juan oriental. E sim a descrição da transitoriedade da vida terrena, o anseio por um mundo mais elevado. Na primeira parte, Guênji, filho de um Imperador, belo e talentoso, vive com alegria seus amores. Exilado para Sumá e Akashi, locais famosos por seu luar, perto de Côbe, onde numerosas obras literárias têm ação, devido a um erro, o jovem citadino envolve-se na vida campestre e reflete sobre a existência. Na segunda parte, de regresso a Quiôto, já amadurecido, torna-se primeiro-ministro por seus méritos. Constrói um grande palácio. Mas nem seu sucesso, cercado das mais belas e cultas jovens de seu tempo, as quais desposa, enviuvando várias vezes; nem seu prestígio, fortuna e talento são suficientes para apagar o vácuo em sua vida. Na terceira parte, arrependido de seus pecados, quer fazer-se monge. A morte da última esposa fortalece tal desejo. Seu passamento, aos cinqüenta e dois anos, merece apenas um título por parte da autora: *Desaparição*. A última seção pertence a Kaôru, que atinge a maioridade aos quatorze anos. Espécie de Hamlet, não alcança a felicidade.

Se a vida de Guênji possui a radiosidade da primavera, a do filho tem a solidão do vento outonal. Há porém, em todo o romance, escrito em linguagem bela e musical como o *sussurro do vento através dos pinheiros*, o anseio por um mundo mais feliz: "Em Sumá, à cada vez mais melancólica brisa outonal, o mar embora um pouco distante se encontre, Iukihirá, o mestre de cerimônias da corte, 'a barreira passa a soprar' (alusão a um poema dele), compôs; da enseada, as ondas, à noite, avançam e próximas se ouvem; também o que traz mais solidão, em todos os locais, é o outono; se todos, fatigados, repousam, sozinho descerra os olhos e ao travesseiro reclinado, a tempestade nas quatro direções fica a escutar..."

O *Guênji Monogátari* exerce influência positiva nas letras dos períodos seguintes assim como em NÔ. Sua idade — apesar de ter surgido trezentos anos antes de Dante, seiscentos antes de Shakespeare e novecentos anos antes de Goethe — não impede sua atualidade. Considerada obra-monumento e moderna, é das melhores da literatura mundial de todos os tempos.

• *KAMAKURÁ* — 1192-1333 — sob o *shogunato* ou governo do generalíssimo, ditadura militar, primeiro sob os Guênji e depois os Hôjô, seus parentes, preocupa-se muito com a educação popular. A literatura é vigorosa e nacionalista: a antologia poética imperial *Nova Coletânea de Ontem e de Hoje* ou *Shinkokinshú*, em 1205, o ensaio *Hôjôki* ou *Registro dos Nove Metros Quadrados*, em 1212 e outros, *Crônicas de Hêike* ou *Hêike Monogátari*, de 1250 são as mais famosas obras entre numerosas. Característica da época é o *emakimono*, rolo artístico num misto de pintura e literatura. Artes notáveis com o dinamismo na escultura, onde os *Niô* ou guardiães de templo criados por Ûnkei são grandes exemplos. Na arquitetura, há o estilo *Buke-zúkuri*, sóbrio, típico dos samurais. O shôgun Ioritomo reconstrói o templo Tôdaiji no início da era. Tem fim inglório o fundador do governo de Kamakurá: sofre queda de cavalo e sua esposa Mássako, nascida Hôjô, faz-se monja e governante ativa, apelidada de monja-shôgun. Os mongóis tentam invadir o Japão, mas uma tempestade acaba com sua frota. Floresce o novo Budismo: *Zen* — Shinshú — Nítiren.

*Notas* — O ensaio *Hôjôki* nada tem a ver com a família Hôjô. Seu autor, Kamo-no-Tchômei — 1153-1216 — descreve assim seu retiro no monte Hiei: "A área é de apenas nove metros quadrados (*hôjô* em Japonês), a altura, de pouco mais de dois metros." Inicia a obra com as palavras: "A correnteza do rio que se vai não se esgota, porém não é a mesma água. As espumas a flutuarem na água estagnada, ao mesmo tempo se extinguem, ao mesmo tempo se juntam, não se detêm por longo tempo. As pessoas e moradias que existem neste mundo são também semelhantes."

A narrativa guerreira inicia-se em Heian com o *Registro de Massakado* em 940. Mas o gênero é característico de Kamakurá, havendo muitas obras-primas. *Crônicas de Hêike, Romance de Guênji* e *Contos de Ontem e de Hoje* formam o *Trio Realista* da literatura clássica nipônica. *Crônicas de Hêike*, em doze volumes, é a mais famosa história guerreira. Na origem, narrada ao som do *biuá*, espécie de alaúde, é aperfeiçoada através dos anos. O capítulo denominado *Templo de Guion* — o do local onde Buda pregou — no volume um, inicia-se assim: "Do Templo de Guion,

a voz do sino tem o eco da inconstância da vida terrena. O colorido das flores em profusão indica também o prelúdio do desaparecimento das coisas. A altiva criatura (referência ao patriarca Kiiômori) por muito tempo assim não permanece — é apenas semelhante ao sonho duma noite de primavera." Em ritmo vigoroso, mas delicioso, desfilam a grandeza e a ruína do clã: o irascível ministro Kiiômori, avô do imperador Ântoku; a dama Iuia comove o déspota Munêmori com seu talento poético durante a festa das cerejeiras; o monge Shúnkan e seus amigos conspiram contra Kiiômori e são exilados; o poeta-governador Tadánori bate desesperado à porta de Shúnzei, o novo compilador da antologia imperial para que seja colocado seu nome no poema incluído, mas dado como de autor desconhecido por ser agora inimigo do governo; a digna morte do general-flautista Atsúmori, aos dezesseis anos; a façanha do adolescente Ioiti com seu arco; a vitória de Ioshitsune de Guênji, o herói mais querido pelos japoneses. Heróicas, pungentes, admiráveis, as passagens das *Crônicas de Hêike* são o testemunho de pesar por uma áurea época passada.

A exemplo do *Romance de Guênji*, exerce decisiva influência na literatura e teatro posteriores.

• *MUROMATI* — 1338-1568 — novo shogunato, o de *Ashikaga*, ramificação dos Guênji, após cinco anos de governo imperial Godaigo, tentando conciliar a antiga e a nova aristocracia. É o fim de meio século de desordens com a secessão norte-sul. Ascendem os senhores feudais pouco a pouco. Liberta-se o artesanato, evolui o comércio graças à concorrência. Há relações com a Europa.

O generalíssimo Ioshímitsu, grande protetor das artes, edifica o Pavilhão Dourado ou *Kinkakuji* em 1397. É a época do *NÔ*, teatro originário da Sarúgaku e depois elevado, sofisticado; da cerimônia do chá, do arranjo de flores, arquitetura *shoin-zúkuri* ou com centro na sala de estudos. Há numerosas peças de NÔ, obras de Zêami sobre filosofia do teatro; florescem as coletâneas poéticas. Sesshú, Mitsúnobu e Motônobu, contemporâneos de Miguelângelo, deixam obras-primas de *sumiê* — pinturas monocrômicas — e *iamatoê* — policrômicas em parte — religiosas ou não.

A transição entre a literatura aristocrática-guerreira e a popular é marcada pela *Coletânea dos Contos Fantásticos*

ou *Otogui-Zôshi*. O meado da era Muromati é o apogeu dos mestres da *renga* ou poesia em cadeia, surgindo grandes antologias e livros teóricos. A arquitetura de *shoin-zúkuri* penetra entre o povo no fim dessa época. *Muromati é a época de maior influência até hoje, inclusive no Ocidente.* A fraqueza do governo central favorece a guerra civil, chamada de Era *Sêngoku*, a qual trará o Renascimento.

• *AZUTI-MOMOIAMA* — 1568-1600 — era de Oda Nobúnaga e Toiôtomi Hidêioshi. O primeiro alcança Quiôto antes de outros governadores de províncias — ele é de Ouari, atual Nágoia — vence os monges-guerreiros, que são uma força incontrolável desde Heian, é liberal e simpático ao Cristianismo. Hidêioshi, seu pupilo e sucessor, constrói o famoso Castelo de Ôssaca, devolve o prestígio político ao Imperador e fica com o título de Regente. Oda e Toiôtomi apreciam muito o teatro NÔ, e o segundo torna-o divertimento para todos, desde a casa imperial até à plebe. Por outro lado, define-se a diferença entre guerreiros e povo em geral. O japonês sai à conquista de terras: Sião, Annã, ilhas dos Mares do Sul são as metas, estabelecendo-se colônias. O general Iamada Nagámassa se casa com a princesa de Sião e chega a ser governante lá. Com a propagação do Cristianismo, vem a abundância de obras nele inspiradas, inclusive peças de NÔ.

Os Toiôtomi acabam derrotados, com seu declínio, pelos Tokugaua na batalha de Seki-ga-Hara em 1600. Porém o NÔ continua a ter prestígio em todas as classes sociais.

• *EDO OU TOKUGAUA* — 1603-1868 — Iêiassu toma o poder e o governo é fortíssimo. Na terceira geração, inicia-se o insulamento, menos em relação à China e à Holanda. Os cristãos sofrem perseguição por acreditarem no Filho de Deus e o Imperador, desde séculos, é o Filho da Deusa do Sol Amaterassu. *O NÔ se torna arte de câmara e obrigação cultural, até ritual para os guerreiros.* Porém é moda, na burguesia, estudar canto de NÔ e isso influencia toda a cultura em geral e a literatura posterior.

O fim do século dezoito, época de *Guênroku*, marca o apogeu da cultura popular, a ascensão social e econômica dos burgueses: o *haicai* de Matsuo Bashô, o *Kabuki* e o *Ninguiô-Jôruri* ou teatro de marionetes de Tikâmatsu Mon-

zâemon, os romances e contos populares de Ihara Sáikaku, a gravura em madeira *ukiioe* se contrapõem ao uaca, NÔ, obras clássicas, ao sumiê e iamatoê da classe dominante, porém, recebendo forte influência do NÔ. As melhores danças populares datam de Guênroku, época de extravagância, os rapazes de berrantes quimonos coloridos como as moças e estas, de roupas masculinas, até de espada à cintura.

A *Paz Absoluta na Terra* obtida por todos os meios — serviço secreto perfeito, com excelentes agentes, tarefas difíceis impostas aos governadores para os manter ocupados, suas famílias passando um ano na capital, outro na própria terra como reféns de luxo — permite ao povo citadino se ilustrar e gozar a vida relativamente. Mas o governo artificial traz cansaço: começa-se a querer a volta do Imperador como centro político e o reatamento de relações com o estrangeiro. Perry aporta em 1853. Depois de muitos incidentes, o décimo quinto e último Tokugaua devolve o governo ao Imperador Mêiji, vindo o novo amanhecer.

• *MÊIJI* — 1868-1912 — é a Restauração. Extinguem-se as classes: samurais — lavradores — artesãos — comerciantes. Os primeiros recebem o título honorífico de *Shizoku*, abolido depois da Segunda Guerra. Há muita confusão no início, a antiga aristocracia arruinada, dificuldade de adaptação ao novo estado de coisas. Entram costumes e cultura ocidentais das procedências mais diversas. O Japão, entretanto, influi na geração impressionista européia na pintura: Cézanne é grande exemplo.

*Há ligeira decadência e quase pronto reflorescimento do NÔ, pela formação de sociedades mantenedoras.* Natsume Sôsseki, contemporâneo de Machado de Assis, seus predecessores e seguidores, todos literatos de grande cultura ocidental e oriental praticam canto de NÔ e *Za-Zen* ou Zen sentado. Volta triunfalmente o poema tanca, com o casal Iossano, o haicai de Massáoka Shíki e Takáhama Kiôshi. Há muitas pesquisas na pintura e escultura. As guerras chinesa e russa chegam no fim da era.

• *TAISHÔ* — 1912-1925 — vem o parlamentarismo após a Primeira Guerra. Grande interesse pela literatura infantil: a revista *Pássaro Vermelho* ou *Akai Tori* é editada

por Suzuki Miêkiti, discípulo de Sôsseki, mais ou menos na época de Lobato. Além dos remanescentes da era anterior, brilham o poeta Kitáhara Hakushú e o prosador Akutágaua, que estréia em 1915 com *Rashômon*. Do neo-classicismo, passa-se à fase psicológica e socialista. Ocidente e Oriente coexistem nas artes e arquitetura, são bem visíveis a importância capital do rádio e do cinema. *Há NÔ amador entre intelectuais e estudo de suas matérias componentes, as últimas, tanto por homens como por mulheres.*

• *SHÔUA* — 1926 até hoje. No início, brilha a corrente socialista na literatura, uma das causas próximas do militarismo-direitista. O Modernismo chega ao Japão em 1930. Antes da Segunda Guerra, brilham os sobreviventes da era anterior. Kauábata já goza de renome, assim como numerosos escritores e escritoras. A conflagração irrompe em 1941 como o ápice da fervura do começo da era e também devido ao boicote econômico ao Japão por parte de países ocidentais. Após ela, a influência americana de ocupação, várias mudanças, as mais diversas correntes culturais e o Nacionalismo com o *reflorescimento das artes de Muromati, inclusive o NÔ, arte para o mundo.*

*Nota:* Para o conhecimento de maiores detalhes, leia-se "Em Revista — 1" e "Em Revista — 2", Editora do Escritor 1976, páginas 30 a 43 e 23 a 40 respectivamente.

# O BUDISMO NO JAPÃO

A doutrina é introduzida no país a 553 D.C., através da Coréia, com a oferenda, ao Imperador, da imagem de Buda e suas escrituras sagradas. Entretanto, presume-se a crença já estar difundida entre o povo há mais tempo. Antes do Budismo, existem algumas formas de culto ancestral. A entrada simultânea daquele e da cultura continental surpreendem o meio pacífico do arquipélago. Duas famílias, os Sôga, favoráveis ao Budismo e os Mononôbe, contrários a ele, disputam, acirradamente, o poder na corte imperial. A vitória dos primeiros traz a expansão búdica e tudo se transforma. O príncipe Shôtoku, de inteligência ímpar, tradutor de textos búdicos, autor da primeira Constituição do país, incentiva a vinda de numerosos valores no campo artesanal, os quais fazem, pois se naturalizam, parte da composição étnica do povo japonês.

## TRÊS PÓRTICOS DA SABEDORIA

*Nada é constante porque tudo, no mundo, está sujeito à transformação; não existe o EU ou o Ego que possa dominar sobre as coisas; se tudo é perecível, modifica-se de acordo com a lei de causas e efeitos.* Como os ignorantes não sabem disso, deve-se destruir a ignorância, abrindo os olhos para ingresso no mundo iluminado, o *Nirvana.*

Durante seus oitenta e quatro anos de vida, Buda enfatiza as duas primeiras características, corrigindo a visão unilateral das castas de Brama. Porém operam-se enormes mudanças após sua morte, em quatro ou cinco séculos — a inconstância das coisas e a nulidade do ego são considera-

das partes integrantes de Nirvana, donde todas devem ter origem única. É o início da transformação da teoria da *Pequena Carroça,* para a de *Grande Carroça* no Budismo. Mais adiante, explicaremos melhor a respeito. Introduzido na China no século primeiro, encontra povo realista, muito diferente do hindu: as duas primeiras características são tratadas algo superficialmente, o Nirvana sendo mais considerado. Argumenta-se não existir a Verdade separada de nossa existência. Nossas vidas são fenômenos de fato da *Verdade Universal* e quem consegue alcançá-lo na perfeição, é Buda.

## COMO ALCANÇAR A VERDADE?

*Primeiro caminho*: através do estudo de todos os detalhes da Verdade, com purificação máxima, até consegui-la. É o *Budismo de Esforço Próprio.*

a) do *Conhecimento* — pela pesquisa dos ensinamentos de Buda, reconhecer as falsidades do mundo, purificar a vida própria. Praticado por sábios.

b) da *Vontade* — o homem tenta descobrir Buda em cada fenômeno, que é sua vida. Por exemplo, o *Zen.* Praticado por guerreiros.

*Segundo Caminho*: absorver-se na misericórdia de Buda, onipotente e absoluto, com fé cega em seu Amor. É o *Budismo de Força Alheia* ou do *Sentimento,* praticado pelo povo em geral.

## INFLUÊNCIA DOS DOIS CAMINHOS BÚDICOS NA CULTURA JAPONESA

No campo do *Budismo do Conhecimento,* importam-se muitos livros sacros, que incentivam e estimulam a literatura. A necessidade de imagens para adoração incrementa a escultura peculiar. A arquitetura recebe também muita influência. O *Budismo de Vontade,* com seus elementos de caráter *Zen,* contribui na formação da cerimônia do chá, arranjo de flores e na conceituação do *Bushidô* — conjunto

de preceitos dos guerreiros — e em NÔ. O *Budismo do Sentimento* enriquece a poesia, o NÔ, a literatura em geral. Dá noções de piedade na vida coletiva ao povo, tornando-o perseverante, pacífico, ilustrado.

## O MUNDO SEGUNDO O BUDISMO PRIMITIVO

Tudo é regido pela lei de causas e efeitos: boas causas dão bons efeitos, más causas, maus efeitos. Há diversos locais para sofrer uns e outros.

A Terra se constitui assim: o monte *Sumêru* ou *Someirô* ergue-se no centro do Universo, com oitenta e quatro mil *iojanas* de altura. (Uma *iojana* equivale a cento e sessenta quilômetros). O *Sumêru* é circundado de água. Abaixo, outra elevação e mais água. Assim se repetem nove montanhas e oito oceanos. "... / No entardecer, / a cor escarlate, / a montanha *Someirô* / faz refletir / a cor verde, sobre as ondas, / das ilhas flutuantes / ..." — é um trecho da peça de NÔ *Hagoromo* ou *Manto de Plumas*.

Uma série de mil mundos como aquele denomina-se *Pequeno Universo;* mil Pequenos Universos fazem um *Médio Universo;* com mil Médios Universos tem-se um *Grande Universo*. Então, $1000 \times 1000 \times 1000 = 1000\,000\,000$. Esta é a unidade onde governa um Buda, existindo diversos Grandes Universos onde reinam outros Budas. O Paraíso, onde não se conhecem as dores, situa-se a oeste, contando um milhão de Grandes Universos a partir do Universo onde nos encontramos. A protagonista do NÔ *Aôi-no-Uê* ou Princesa de Aôi canta: "A transmigração das almas / em geral, como a roda do carro, / dos *seis locais, quatro espécies,* / não pode escapar."

Os *seis locais* de encarnação onde se recebem os efeitos dos atos, são:

1 — Inferno ou *Náraca* — situado entre mil e quarenta mil *iojanas* abaixo de nossa Terra, constituída de oito divisões principais e mais dezesseis infernos secundários ao redor de cada um dos primeiros. Quanto maior o crime, mais fundo se desce. São interessantíssimas as narrativas a respeito. Enquanto o Budismo caminha através dos vários países, as

crenças populares sobre o inferno modificam-se, o que deforma até o modo de encará-lo, dando outras explicações e argumentos. A peça de NÔ *Motomêzuka* dá impressionante descrição a respeito.

2 — dos *Preetas* ou seres inferiores. *Preeta*, em sânscrito, é *diabo faminto*. Eles habitam umas quinhentas *iojanas* sob a Terra, porém há os que vivem misturados aos humanos ou nas montanhas, vales, praias e ares além de lugares escusos. Alimentam-se de fumaça de incenso dos túmulos, outros correm pelos campos à cata de comida e chegando a um templo, salvam-se da fome ouvindo sermões. Pessoas que matam animais, não alimentam o próximo apesar da fartura, adulteram bebidas, praticam chantagem, viram *preetas* de vários tipos. Uma vez por ano, ora-se por eles para se poderem alimentar e satisfazer-se pelo menos durante a cerimônia. O ato de colocar comida nos túmulos chamado *ura-bon* — o *bon*, simplesmente, é festa de Finados — serve para a alma do cidadão poder comer caso se torne diabo faminto. A duração de vida no local é de quinhentos anos, fazendo-se um dia, o mês do homem terrestre. Tal como o inferno, a terra dos *preetas* é largamente tratado na literatura japonesa.

3 — dos *animais* — pássaros, quadrúpedes, insetos, peixes habitam um local de dor, pouco acima dos *preetas*. Inconscientes, ignorantes, vivem em disputa entre si, sem um minuto de sossego, sempre à procura de alimento. A constante é o medo da morte.

A literatura e a arte japonesas referem-se, com freqüência, ao *Mácara*, ao *Caruda* e ao *Dragão*, além da *Calavinca*. *Mácara* é o maior peixe do mundo, seu comprimento variável entre trezentas e setecentas *iojanas*, olhos idênticos ao sol ou à lua, a boca como vale vermelho. Parece baleia, embora esta não seja peixe. *Caruda* é o pássaro com asas de ouro, dimensão de centenas de *iojanas*, com poder de voar sem escalas do monte *Sumêru* a outro de diferente Universo. Em sânscrito, *Dragão* é *Naga*, parecendo a serpente da Índia, santificada e idealizada para adoração popular. Atribui-se-lhe poder fantástico e grande benevolência. Seu aspecto pictórico é de origem chinesa, mas alguns estudiosos situam sua raiz na Babilônia. Há o bom e o mau

Dragão — o primeiro, discípulo de Buda, faz chover e enriquecer a lavoura; o segundo vive por si mesmo num fogo de tormentas. Quando desce à Terra, decai a virtude, aparecem tempestades e calamidades, prejudiciais ao povo. A *Calavinca* — em japonês, *Cariôbinga* — é ave de belo canto e rosto humano. O inferno, a terra dos *preetas* e a dos animais constituem os *Três Maus Locais*.

4 — *Assurá* ou *Shurá* — seus seres vivem perto dos humanos. Os poderosos formam impérios nos quatro lados do monte *Sumêru*, a mil *iojanas* sob o mar. Rodeados de inúmeros vassalos, guardas, soldados, são servidos por damas de rara beleza. Pode haver muita felicidade no *Assurá*, porém é impossível libertar-se da ira. As iguarias se tornam lama azul no último bocado; os habitantes sempre têm vontade de se combater ou contra os seres do céu — provocam ruídos, chuvas torrenciais, dilúvio e fogem, vencidos pelos próprios atos de destruição. A fúria, a vaidade, a dúvida, os ciúmes que tiveram na antiga morada trazem essa conseqüência. Uma vida atormentada de dez mil *calpas* — *calpa* é unidade de tempo, explicada adiante — os aguarda sem contemplação em tal espécie de purgatório. Grandes heróis e guerreiros, por seus atos serem considerados vaidosos segundo a concepção religiosa da época, apesar do bem feito à sociedade, caem no *Assurá*. Em NÔ, há narrativas magníficas a respeito nas peças *Tomônaga*, *Iáshima*, entre outras.

5 — o dos seres humanos — há quatro grandes países segundo os pontos cardiais. Os do norte, leste e oeste são repletos de alegria e fartura. Seus habitantes de longo tempo, acostumados a elas, não têm espírito progressista, sendo rebaixados a outros locais ao fim de suas vidas. A nossa terra do sul, chamada *Êmbu*, é a pior, no tocante às venturas, alimentos e males. No *Livro Sagrado de Sima*, fala-se da inconstância da vida humana, resumida num decálogo, da maior importância na cultura japonesa. Seja em poemas *tanca* ou *haicai*, na literatura, no teatro, estão presentes essas idéias:

"Sabei que o corpo humano é frágil, impotente e fraco. Não possui rigidez e facilmente apodrece. Não deveis vos iludir, ele é o local onde se reunem todas as dores, inúmeros

sofrimentos, todos os males e doenças. A sabedoria não se fiará num corpo tão inconstante.

- Este corpo é como orvalho, não se pode tocar.
- Este corpo é como espuma, não permanece.
- Este corpo é como chamas porque provém de sedes.
- Este corpo é como folha de bananeira, não possui veias rígidas.
- Este corpo é como ilusão, provém da imaginação errônea.
- Este corpo é como sonho, tudo quanto vedes é oco.
- Este corpo é como sombra, provém de causa feita.
- Este corpo é como o eco, pertence ao fato.
- Este corpo é como nuvens leves, movimenta-se incessante.
- Este corpo é como relâmpago, não tem pouso estável".

Mas os moradores da Terra têm grande vantagem: automaticamente, reconhecem a necessidade de esforço, para na encarnação futura, merecerem lugares melhores.

6 — o *Céu*. Aqui diminuem as dores e aumentam as alegrias. A seita bramânica considera o *Céu*, local máximo no conceito religioso, porém o Budismo tem-no ainda como local de perplexidade, argumentando na existência de lugares sem mais possibilidade de rebaixamento.

De acordo com o grau e existência espiritual, classificam-se os seis locais, inclusive o Céu, em *Mundo dos Desejos, dos Visíveis* e *dos Invisíveis*. O mundo do *Desejo* se manifesta desde o Inferno até uma parte do Céu, em forma sexual, vozes, cheiro, gustação e tato, combinado com os órgãos dos sentidos, onde reinam as perplexidades ininterruptas. No dos *Visíveis*, vivem os que se libertaram dos desejos; no mundo dos *Invisíveis*, corpo e alma já se libertaram de modo notável — o Espírito atinge o sublime, mas os seres ainda podem ser rebaixados se necessário.

As *quatro espécies* antes referidas são: *vivíparos — oviparos — de lugares úmidos* (fungos) — *misteriosos*,

porque não se conhecem ainda as bactérias nem o microscópio.

## OS QUATRO PÓRTICOS DA SABEDORIA

Os mundos da *Sabedoria,* destinados aos libertos espiritualmente, são: *Sravaca — Prática-Buda — Bodi-Satva — BUDA.* Neles é impossível o rebaixamento. Os dois primeiros se destinam aos sábios da *Pequena Carroça* e os últimos, aos da *Grande Carroça.* O conjunto de normas, leis, doutrinas, diretrizes, etc., através dos quais se podem alcançar postos sucessivos, recebe o nome de *Carroça.* As doutrinas de *Pequena Carroça* constituem espaço limitado, dentro do qual a pessoa terá de se comportar; as de *Grande Carroça* têm espaço ilimitado, permitindo a ela ir dum local de perplexidade a outro de libertação. Do ponto de vista religioso-moral, as primeiras apreciam o benefício próprio, enquanto as segundas põem o benefício do próximo em primeiro lugar.

*Os Sravacas* ouvem os ensinamentos de Buda e se libertam das coisas terrenas; os *Prática-Budas,* através da própria inteligência, apesar de não ouvirem os ensinamentos búdicos, libertam-se pela purificação do Espírito, após reconhecerem completamente a *Lei das doze causas e efeitos da vida.*

*Satvas* ou *Bodi-Satvas* — num sentido geral, o título se estende a todos os homens, praticantes das normas da *Grande Carroça* para chegar ao grau máximo da doutrina búdica. Na literatura japonesa, às vezes, a palavra *Bodi-Satva* ou *Bossatsu* é analisada nos dois sentidos. *Bodi* significa salvar o povo através de atos benéficos. Então os *Bodi-Satvas* procuram, ao mesmo tempo, realizar a vontade de Buda e salvar o povo da ignorância. Muitas longas vidas dispenderão na ascensão aos sete graus de *Bodi-Satva,* mas jamais retrocederão.

No primeiro grau, da *iniciação,* faz-se quatro promessas —esforçar-se na salvação do povo; desejo de pôr fim aos sofrimentos alheios; conhecer os pórticos da norma em benefício próprio e alheio; querer alcançar o *Bodi* e vê-lo por si próprio. Deve-se ter, além de outras virtudes, *coração*

*grande* para dar, perdoar, tolerar. No segundo grau, do caminho das *condutas búdicas,* praticam-se atos durante anos incalculáveis, morrendo e reencarnando até chegar ao terceiro grau, das *Cem calpas,* onde se possui o aspecto de *Bodi-Satva* com trinta e duas fisionomias boas da beleza indiana. No quarto grau *Satisfeito dos Seis Paramitas,* liberta-se da perplexidade e se entra no outro lado da Sabedoria. Em Japonês, chama-se a isso *Hannha.* Entre outros detalhes, chega-se à sabedoria profunda, não só das coisas, porém da compreensão lógica, proveniente da Verdade Universal. Já os *Bodi-Satvas* do quinto grau, com mais uma vida futura, poderão substituir o grau de Buda. O sexto grau se chama *Céu de Tôssotsu.* Sábios como Buda, que reencarnam na Terra, vêm desse lugar. No sétimo grau, encontram-se os *Oito Fenômenos de Budificação*: aparição — entrada no ventre materno — nascimento — abandono — tentação — libertação — obtenção da Verdade — Nirvana. A morte de Buda é bem diferente da nossa. Ignoramos nosso lugar após a morte, porém Buda entra no Nirvana. Até chegar à tentação, predomina o *Bodi-Satva;* a partir de *libertação,* integra-se no próprio Buda. Os humanos comuns podem subir e descer nos locais de seqüências, até os infernos; Buda, entretanto, sempre sobe.

Para as escolas de *Pequena Carroça,* o Buda é aquele que progride de simples homem até o grau máximo, através de estudos e práticas nesse sentido. Após sua morte, não existe mais na Terra. Para as de *Grande Carroça,* Buda existe desde a formação do Universo, não havendo, dele, nem nascimento nem morte. O Buda do Paraíso é *Amita-Buda* ou *Amida,* o mais elevado de todos.

## OS BODI-SATVAS NA LITERATURA JAPONESA

Entre inúmeros, há seis mais conhecidos: *Jizô-Bossatsu — Kanzeon* ou *Kannon-Bossatsu — Shissêi-Bossatsu — Mônju-Bossatsu* ou *Manjusri — Fuken-Bossatsu — Miroku-Bossatsu* ou *Maitraia.*

O *Jizô-Bossatsu,* presente em inúmeras narrativas populares, quase se equipara, no Japão, a Buda, embora sem alcançar o grau de libertação do Sábio. Graças aos poderes

adquiridos pelo esforço, contribui grandemente para a salvação da humanidade. Ele se abstém de alcançar o grau antes de salvar os sofredores dos seis locais. O *Kanzeon* ou *Kannon-Bossatsu* é o *Satva* residente no mundo oeste purificado, discípulo de Buda, conhecedor das aspirações das criaturas em suas orações, atuando sobre elas com atos benéficos por todos os meios. Na escritura sacra *Hokke-Kiô,* há trecho afirmando, quem reza para *Kanzeon,* nem um grande incêndio o queimará; na hora de ser decapitado, a espada do carrasco se reduzirá em pedaços. Segundo o mesmo capítulo da escritura, o *Satva* aparece apenas trinta e três vezes, para ministrar ensinamentos búdicos de acordo com as necessidades de cada um. Há classificação referente à aparição do *Kannon* segundo os seis locais de encarnação. O mais conhecido é o *Sênju-Kannon* ou *Kannon de Mil Braços,* que salva as criaturas no inferno. Afirma-se, ele possui vinte e oito príncipes, dos quais se destacam dois: os gigantes nos pórticos dos templos japoneses representam essa idéia. O *Kanzeon* reside no monte Potalaca, de forma octavada, donde o Kôfukuji, templo de Nara, tem essa forma. Várias peças de NÔ têm referências ao Kanzeon.

O *Shissêi-Bossatsu* é um dos três sábios que ladeiam Buda. Enquanto o *Jizô* e o *Kannon* se caracterizam pelos atos benéficos, aquele atua no sentido da inteligência. Há menos narrativas ou referências a ele na literatura. Usualmente, aparece como ajudante de ordens de Buda. Há provérbio japonês muito conhecido: "Com três, há a sabedoria de *Manjusri.*" Não confundir a Sabedoria e Inteligência do *Mônju-Bossatsu* com as do *Satva* anterior. Todos os Budas aparecidos nos mundos do *Grande Universo Milhar* são considerados oriundos da Sabedoria, que é a mãe de Buda e da libertação espiritual. O *Fuken-Bossatsu* é o guarda da direita de Buda, enquanto *Mônju* é o da esquerda. Apresenta a razão ou juízo, completando a sabedoria para haver a formação de um Buda perfeito. Nas pinturas, o *Fuken* aparece montado num elefante branco de seis presas. Diz-se, é aparição reduzida de seu corpo, cujo tamanho é inconcebível.

O *Miroku-Bossatsu* ou *Maitraia* nasce como filho de Brama, faz-se discípulo de Buda e se considera seu sucessor número um. Falecido antes do Mestre, supõe-se tenha reencarnado no *Céu de Tôssotsu.* Após quatro mil e seiscentos

anos, equivalentes a cinco trilhões e seiscentos bilhões segundo o cálculo normal, reaparecerá neste mundo para salvar todos os terrestres sem exceção. Ter-se-á o *Mundo de Maitraia,* da felicidade. Pelo caráter mais terreno, esse *Satva* aparece em inúmeras narrativas populares — o leigo se familiariza mais com ele que com os Budas de além-túmulo. Na corte de Nara, o conceito de *Miroku* se propaga com toda a intensidade, ainda visível nas obras artísticas e literárias da época; porém em Heian, era imediatamente posterior, é quase esquecido, preferindo-se as idéias do Além.

## BUDA

No fim dos esforços de *Bodi-Satva,* alcança-se o grau de *Iluminado,* o qual tem o nome de *Huto* na China e *Hotokê* no Japão, havendo diferenças de conceito nas escolas de *Pequena* e *Grande Carroça.* Os Budas na literatura são quase todos de caráter de *Grande Carroça,* entre os quais, *Sakia, Amida* e *Iacshi.* Em aditamento a *Sakia,* o mundo em que vivemos chama-se *Saha* — em japonês, *Shaba* — quer dizer, perseverança. Mundo de sofrimento, sem a significação profunda da filosofia hindu.

Um trecho de *Crônicas de Hêike* fala: "A vaidade e luxúria de *Shaba* é sonho dentro do sonho." E num trecho do NÔ *Princesa de Aôi*: "Sim, neste *Shaba,* / tão rápido qual / limite entre raios, / não existe criatura / a quem possa odiar /..."

Há, além deste mundo, outro chamado *Joruri,* onde reina o Buda de nome *Iacshi-Joruri-Nhorai.* Este, quando *Bodi-Satva,* faz doze promessas e ao completá-las, torna-se Buda dessa terra; aos crentes, ele traz felicidades de fundo material e corporal. Torna-se muito popular em ambientes incultos, pelos milagres no tempo em que se desconhece a Medicina. Hôriuji, o templo mais antigo do Japão, abriga esse *Nhorai.* No reinado do Imperador Tênji, constrói-se o templo Iacshiji, além de produzir inúmeras obras artísticas importantes por todo o território. O *Iacshi-Nhorai,* mais o *Bodi-Satva da Luz Solar* e o *Bodi-Satva da Luz Lunar* constituem os *Três Sublimes Budas de Iacshi.* Há, ainda, Doze *Shôguns Divinos* ladeando o *Iacshi-Nhorai,* obedecendo a

sua vontade para proteção dos praticantes de atos e ensinamentos búdicos. Nas obras literárias, nas santas escrituras e na peça de NÔ *Kurôzuka* ou *Túmulo Negro*, há uma frase utilizada no ato de meditação, exprimindo a vontade real e suprema de Buda: *On Koro Koro Sendari Matôgui Sovaca*. Ela amedronta e faz desaparecer os demônios imediatamente.

Há algumas *calpas*, aparece, na Terra, um Buda chamado Sé-Jizai, que ensina as normas ao rei do país. Este, entusiasmado, abandona o trono para se tornar praticante delas. Muito inteligente, talentoso, promete desejar a libertação espiritual do mundo tumultuoso. Estabelece quarenta e oito condições, jura não se tornar Buda até satisfazer todas. Eis algumas: "Não deve existir uma só pessoa de mal no mundo, depois de eu atingir o grau de Buda — As pessoas não cairão nos locais de seqüências indesejadas — Elas devem conhecer as causas e efeitos — Devem ter poderes de adivinhar com os sentidos — Devem caminhar para a libertação — Não existirá a palavra *mal* — Os *Bodi-Satvas* desta terra são capazes de exprimir todos os pensamentos e inteligência — O país deve ter aspecto puro, podendo ser visto de outros universos como se estivesse vendo um espelho." Conseguida a promessa, após cinco *calpas*, torna-se ele iniciado em *Amita-Buda*, há dez *calpas* atrás.

## O TEMPO NO UNIVERSO

O mundo existe, sem início, e vai se destruindo até se tornar vácuo. A seguir, vai se formando até voltar ao estado atual, repetindo-se assim infinitamente. *Calpa*, unidade de tempo, expressa-se do seguinte modo: há uma montanha de pedra com altura duma *iojana*, isto é, cento e sessenta quilômetros. De três em três anos, um anjo desce do céu, toca-a ligeiro com seu véu e volta a sua morada. "O vosso reinado, / o celeste *hagoromo* / à terra descendo, / há de perdurar além / da rocha a gastar-se / ..." — é um trecho da canção-tema do NÔ *Hagoromo* ou *Manto de Plumas*, cuja protagonista é donzela celeste, espécie de anjo budista. Consumido, com o gesto, o monte inteiro, terá transcorrida uma *calpa*. O seguinte poema, de autor desconhecido do século onze, é a letra do Hino Nacional Japonês: "O vosso

reinado, / por milênios e milênios / perdurará até os / seixos, rocha se tornarem / até o musgo a cobrir". / (Antigamente desconhecia-se o fenômeno da erosão, com rochas se transformando em seixos...).

A *calpa* citada é uma *Pequena Calpa,* existindo mais duas maneiras diferentes de expressá-la. Vinte Pequenas Calpas fazem uma *Média Calpa;* quatro Médias Calpas constituem uma *Grande Calpa.* Durante uma Média Calpa, nada existe e na outra Média Calpa, forma-se o Universo. Na terceira, seres humanos e outros habitam o mundo. O Universo se destrói na quarta Média Calpa, retornando ao nada ou vácuo. Isso se processa devido à conduta dos seres no Universo. De qualquer modo, significa ser o Universo eterno e infinito.

## OS CINCO REIS ILUMINADOS

*Mándala* ou *Mándala em Duas Partes* é a expressão completa de todos os pórticos da Norma Divina, sem nenhuma exceção como se fosse um círculo completo. Chama-se *Mándala de Sabedoria* a expressão de todos os fatos concernentes ao Universo, na qual se demonstra as relações entre inúmeros Budas, Satvas e outras personalidades divinas. Ela se mistura com o conceito xintoísta japonês, produzindo a crença de que deuses e personagens da mitologia nacional são aparições multiformes de Budas e Satvas, talvez de acordo com a visão politeísta do povo. *Mándala de Ordem* é a expressão de ordem entre o Buda — o gerador do Universo — e diversos fenômenos deste, de acordo com o grau de importância. Essas *Mándalas de Duas Partes* são expressas em figuras pintadas de acordo com os significados já descritos. As alegorias de *Mándalas* constituem as pinturas mais antigas do Japão, guardadas como relíquias no Templo Taêma de Nara. Algumas das personalidades componentes de *Mándalas* são os *Cinco Reis Iluminados,* considerados aparições de Buda sob formas diversas para a salvação da humanidade.

1 — *Fudô-Miô-Ô* ou Rei Iluminado da Imutabilidade, o mais conhecido. O fogo da sabedoria, por ele carregado às costas, queima todas as impurezas do Universo, até este

se tornar puro. A figura seminua de aparência juvenil significa intimidade com todos os humanos para fins de salvação. A espada na destra simboliza o extermínio de todos os males e demônios, prejudiciais à existência dos povos. A corda na mão esquerda, a captura dos homens que se afastam das normas búdicas, recomendando o ingresso no lado bom, além de imobilizar os males provenientes da escuridão e tumulto. A cor azul escura significa o castigo, etc.

2 — *Gôzanze-Miô-Ô* ou Rei dos Três Sofrimentos impede as três perplexidades: Luxúria, Fúria e Males. Poucas vezes presente na literatura nipônica.

3 — *Gundariiasha-Miô-Ô* é o Rei da Compaixão para com o Povo, impedindo desejos injustos.

4 — *Dai-Itoku-Miô-Ô* é o Rei de Três Rostos, seis mãos e pés idem, significando ações multiformes.

5 — *Kongô-Iasha-Miô-Ô* ou Rei de três rostos e seis mãos, com o poder de destruir todos os males.

São adorados, pelo povo, separados ou juntos. Na literatura, aparecem em conjunto na maioria dos casos. Na cena de disputa entre o Espírito irado da Senhora de Rokujô e o Eremita de Iokaua na peça de NÔ *Princesa de Aôi,* o segundo invoca todos os cinco.

## AS ESCOLAS BÚDICAS NO JAPÃO

As mais antigas são as de *Sanron* e *Jôjitsu,* cujos dogmas de inconstância das coisas e nulidade do Ego não combinam com a psicologia nipônica. Desaparecem após a era de Heian, deixando, apenas, a magnitude da cultura importada na História. Na época de Nara, há as *três escolas da velha capital*: *Hôssoshú,* com matriz no templo Kôfukuji; *Ritsushú* e *Kegonshú* no Tôdaiji. Complicadas, também não funcionam por muito tempo. Mas influenciam imenso a mentalidade do povo, contribuem no campo da arquitetura, escultura e artesanato religioso. Em Quiôto, após 794, começam as escolas de *Têndai* e *Zen;* e *Shingon,* do Budismo Oculto, através do monge *Kúkai* — depois chamado *Kôbô-daishi* — inventor do alfabeto fonético. No meio popular, surge *Jôdoshú* ou Escola da Terra Santa, uma das do *Budis-*

*mo de Sentimento.* A era Kamakurá apresenta o Novo Budismo: *Shinshú, Zen* — já existente, mas prestigiada agora — e *Nitiren. Shinshú* é de *Força Alheia* ou *Sentimento.* As escolas de *Zen* — de *Esforço Próprio de Vontade* — têm papel inigualável na cultura do Japão pois coadunam com a psicologia nipônica: entram direto em seu objetivo, a *concentração.* Pode ser feita de pé, sentado e deitado, sendo mais usado o *Za-Zen* ou *Zen* sentado. Há três ramificações de *Zen: Rinzaishú, Sôtôshú* e *Ôbakushú,* a segunda com maior número de templos filiados (até mesmo em São Paulo e Rio de Janeiro). Durante a concentração, senta-se, tão somente, para praticar o mesmo ato de Buda, que é o *Zen.* Tal eleva o indivíduo ao grau desejado. Zêami Motokiio, o gênio do teatro NÔ, tem forte influência do *Zen,* e seu genro, Kômparu Zêntiku, mais ainda.

Pouco depois de *Shinshú,* do monge Shinran, o primeiro a comer carne e se casar, o sacerdote Nitiren começa sua escola. Enquanto *Shinshú* e *Jôdoshú* são escolas que prosperam no Japão, *Nitiren* é notável pelo caráter nitidamente nacional. Se a *Jôdoshú* desperta o sentimento de *Futuro* na mentalidade popular, ensinando-lhe a misericórdia de Buda, a de *Nitiren* ensina a *respeitabilidade da vida atual,* usando, largamente, os conceitos da *Grande Carroça.* Conta-se, a imensa esquadra mongol fracassa no ataque ao arquipélago, graças às orações do monge Nitiren. (Atualmente, a escola tem grande prestígio, inclusive político. Possui numerosos adeptos de origem não-nipônica nos Estados Unidos, através do *Sôka-Gakkai,* existente também no Brasil).

## TRANSFORMAÇÃO DO BUDISMO

Durante o longo caminho: Índia — China — Coréia — Japão — a doutrina se transforma radicalmente. Na Índia, o povo meditador tende a dar menos valor à vida terrena, menosprezada como falsa, recomendando a procura da Verdade no Além. O japonês é realista, simples, otimista, contenta-se em viver seu dia com alegria e sem preocupações. O culto ancestral é a expressão da crença na alma dos antepassados, um dos preceitos do xintoísmo, religião autóctone do Japão. A coexistência e a confusão dessa prática

com a alóctone dão o culto ancestral búdico-xintoístico, ainda hoje em voga. Desde os primórdios, o NÔ está ligado intimamente aos templos xintoístas. Mais tarde, torna-se freqüente o *Kanjin-NÔ*, espetáculo do gênero, em benefício de templos budistas e xintoístas, até hoje existente.

## BUSHIDÔ, CONJUNTO DE PRECEITOS DOS GUERREIROS

Obedecer incondicionalmente ao Imperador, respeitado como deus, é preceito japonês perdido na noite dos tempos. Para tanto, são postos de lado amores e ódios pessoais. Com a evolução do Budismo, sacrificar a vida do homem, simples fenômeno sem constância nem propriedade, pelo *Micado* — denominação arcaica de Imperador — símbolo da Verdade, torna-se honra imensa. É a FIDELIDADE, base do conceito de Cavalheirismo, não fanatismo como entendem os estrangeiros, seguidos da IMPARCIALIDADE — CORTESIA — PERSEVERANÇA — DISCIPLINA — HONRA —HONESTIDADE — bases do BUSHIDÔ ou conjunto de preceitos dos *bushi* ou *samurais*, isto é, guerreiros. *DÔ* significa Moral ou Caminho, o mesmo ideograma usado na palavra *Judô*, que é Caminho da Delicadeza. As virtudes citadas são comuns às mulheres da mesma classe. O verdadeiro guerreiro não serve a dois senhores, não tem duas palavras nem comete traição. Indulgente, jamais se esquece da compaixão para com os inimigos indefesos — *tem tantas flores quanto frutos* ou seja, valente, de sentimentos profundos. É o *Zen* contribuindo para isso, fundamental na conceituação do *Bushidô*. O suicídio do *samurai* é compensação para a culpa ou para proclamar sua inocência — o *seppuku*, mal interpretado no Ocidente com o nome vulgar *haraquiri*, bem mais tarde, tornado condenação para o guerreiro faltoso. O *seppuku* é proibido a partir da era Mêiji, havendo casos raríssimos na época contemporânea.

## CARACTERÍSTICAS DO POVO JAPONÊS

*Respeito ao superior* — às autoridades, chefes, pais e pessoas mais velhas; *emocional* — toma partido do que acha

justo com entusiasmo, não sendo nem frio nem refletido; *espiritualista* — crê na existência, sobrevivência da alma e na reencarnação; *honestidade* — sente-se mal ao enganar o próximo; *realista* — conforma-se com os revezes, começa tudo de novo; *otimista*: "sabe, perdi minhas economias num mau negócio, há, há, há!"; *respeito ao nome* — é importante pertencer a uma família, mesmo paupérrima; Madame Butterfly se suicidaria se desonrasse seu nome, mas nunca pela traição do marido; *pureza* — de corpo e alma, gosto pelos banhos; *simplicidade* — não complica as coisas, usa poucas palavras na discussão, encara a casa como abrigo para seus dias apenas; *brandura* — jamais queimou sábio na fogueira; *amor à natureza* — isso dispensa explicações. Natural, há bons e maus nipônicos; duas guerras mundiais os afetam.

# O TEATRO CLÁSSICO NÔ

## 1 — Origens do NÔ

No fim da era Heian — 794-1192 — a nobreza de Quiôto, entediada com a música palaciana, diverte-se com representações populares: *Sarúgaku,* da cidade e *Dêngaku,* originária dos arrozais, com predomínio de farsa na primeira e de efeitos fantástico-acrobáticos na segunda, mas ambas um misto de canto, dança, música, mímica. As duas modalidades sobrevivem à turbulenta Kamakurá — 1192-1333 — passando por definitivas mudanças na de Muromati — 1338-1568.

Em 1374, os atores de Sarúgaku se exibem no templo Imagumano de Quiôto, ante o jovem *shôgun* Ashikaga Ioshímitsu, duma ramificação Guênji — o construtor do Kínkakuji ou Pavilhão Dourado — aristocrata, general, estadista, incentivador das relações com o continente asiático, executor de música da corte. O grande mecenas do país pois protege a poesia, a cerimônia do chá, o teatro, as artes em geral. A Sarúgaku obtém reconhecimento oficial — antes, seus artistas só viajam pelas províncias, enquanto os de Dêngaku são famosos na capital. Inicia-se, assim, a supremacia da primeira.

Há quatro companhias ou *Za* do gênero em Iamato, realistas e três em Ômi, preferindo representações líricas. Eis as de Iamato: *Iúzaki,* atual Kanze — *Tôbi,* atual Hôshô — *Ênmai,* atual Kômparu — *Sakato,* atual Kongô. Tôbi e Iúzaki são da província de Iga, sendo Tôbi o irmão mais velho.

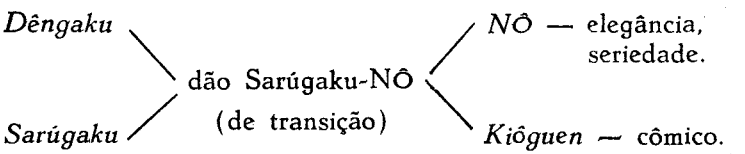
As de Ômi são: Iamashiná — Shimôzuka — Híe. Existem, ainda, três companhias de Isse: Uáia — Kátsuta — Shúshi. E três de Tamba: Iata — Ênami — Shuku. São todas absorvidas pelas anteriores através dos tempos. (Ver

figura 1 com os nomes de algumas províncias japonesas antigas).

*Kan-Ami-Kiiôtsugu* — 1333-1384 — pseudônimo de Iúzaki Saburô Kiiôtsugu — descendente dos guerreiros de Hêike, tornado ator, chefe dos Iúzaki, assume a liderança como o melhor do país, protegido pelo generalíssimo. Aperfeiçoador da arte, dá a maior importância à imitação dos atos humanos. Junto com o adolescente filho *Zêami Motokiio* — Iúzaki Saburô Motokiio — 1363-1443 — dedica-se, então, às pesquisas desejadas.

A vitória de Iamato sobre Ômi origina o NÔ como teatro elevado, culto, elegante, o mais surpreendente de todos os tempos, que por seu valor, mantém, até hoje, intata sua estrutura.

O NÔ — cuja tradução literal é *atuação* — evolui da seguinte forma:




Ele resulta da combinação harmoniosa de canto, dança, declamação, instrumentos para a obtenção do teatro total.

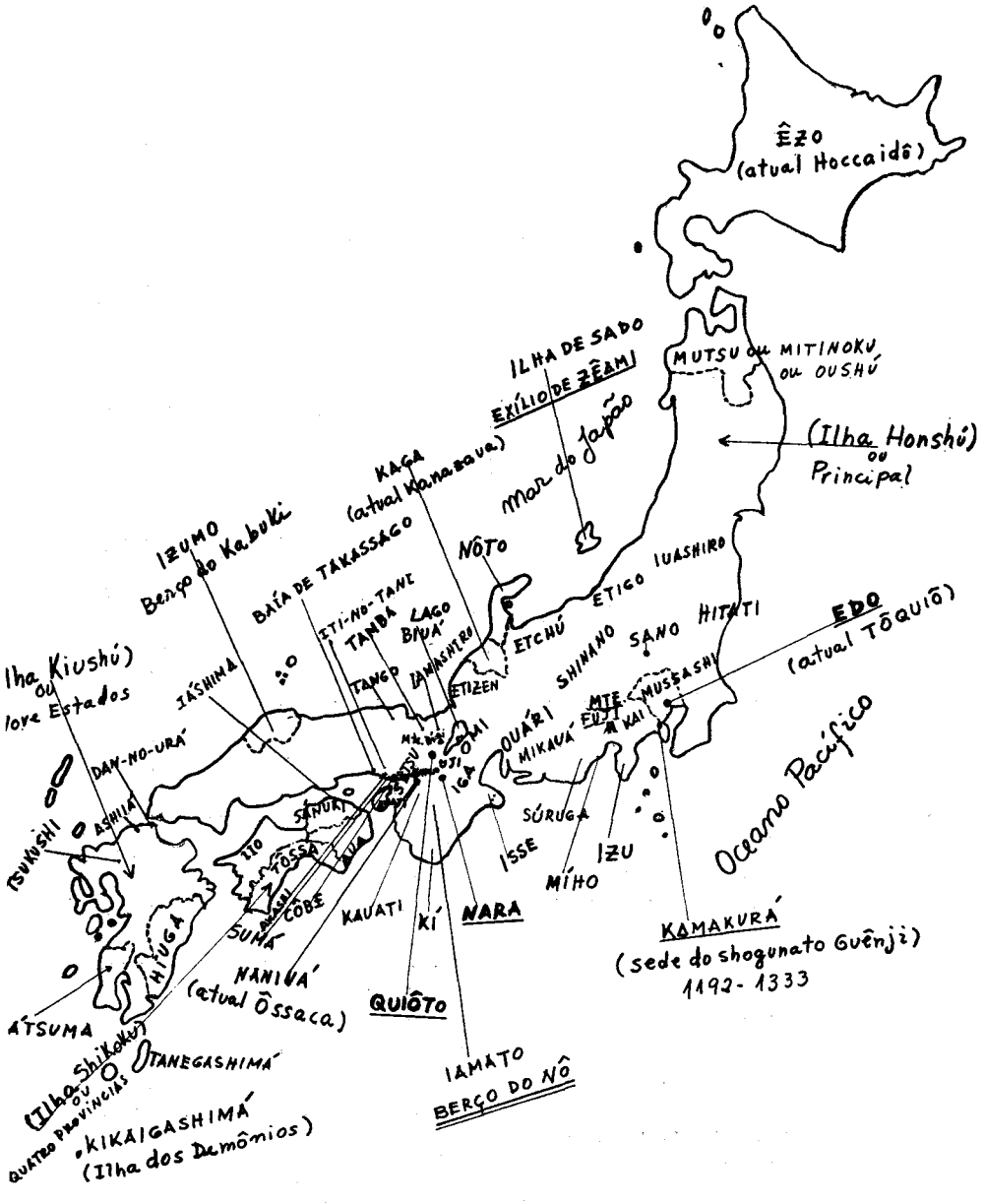
## 2 — Características do NÔ

Apesar de clássico, nota-se, nele, o espírito de liberdade e variedade nas composições — responsáveis por sua sobrevivência — mesmo dentro da rigidez à primeira vista.

a) *A parte essencial é a predominância de caráter búdico — xintoístico e confucionista, associados numa apresentação solene, simbólica, literária, em voz grave, bem diferente do folclore japonês.*

b) *Uso de máscara para representar deuses, personagens femininas e principais, anciãos, seres sobrenaturais etc.* Cada personagem tem máscara especial, esculpida por artistas de renome.

c) *Não há — por enquanto — atrizes profissionais.*




A PROVÍNCIA DE SÊTSU ABREVIA-SE TSU

Figura 1

d) *Não utiliza maquilagem.*

e) *Não são usadas expressões fisionômicas nem mímica, mas gestos simbólicos.*

São duzentos e cinqüenta, a grosso modo, com ou sem significado concreto. Para alegria: *hiraki* ou abrir-se; *iúken*, para sentimento mais forte que o anterior; *omote o terassu* ou iluminar a máscara. Para tristeza: *shiôru*, com a mão à frente do rosto e se é maior o sentimento, com as duas mãos; *omote o kumorassu* ou nublar a máscara. *Gasshô* ou oração, as mãos postas. Usando o leque, há *tsuki no ôgui* ou leque da lua; *kumo no ôgui* ou leque da nuvem; *makura no ôgui* ou leque do travesseiro, simbolizando o sono. Há numerosos outros com ou sem leque, utilizando espada, alabarda, bastão, etc.

f) *O texto se constitui de versos da era Kamakurá — 1192-1333.*

Anteriores aos da época do NÔ, são de linguagem arcaica já na época, portanto. Sua beleza é transcendental, altamente poéticos, agradáveis ao ouvido, apresentando, com freqüência, contrastes e trocadilhos interessantes.

g) *As partes são declamadas e cantadas — estas, com ou sem compasso — em forma de monólogo, dueto, diálogo ou por mais de dois personagens, além do coro cantado em vozes uniformes.*

A declamação é herança da *Sarúgaku*. A parte cantada deriva da música budista *Shômiô*, com influência da *Shúshi*, adaptação artística duma cerimônia búdica; do *Ennênmai*, bailado iniciado no meio de Heian, cujos executantes são monges e coroinhas após os serviços no Templo Tôdaiji e outros; da *Imaiô* e da *Rôei*, canções em voga nas eras Heian e Kamakurá, apresentadas por lindas artistas chamadas *Shirabiôshi*, vestidas com roupas masculinas. Portanto, NÔ é sincretismo estilizado e sofisticado de sacro e profano.

Há diferenças nas partituras dos cantos do personagem Ancião, Mulher e Guerreiro. *O coro nunca declama, sempre canta;* menos no *Jitori*, repetição de alguns versos por ele em ritmo característico, que não chega a ser canto, mas difere também da declamação.

h) *Nas partes cantadas em compasso, os versos têm, em geral, sete e cinco sílabas, inseridas em compasso de quatro e quatro com duas variações.*

São comandadas pela parte instrumental. As básicas são *Mitsuji* ou Três Toques e *Tsuzukê* ou Continuada. A primeira tem esse nome pois o tamboril grave toca três vezes em sua segunda parte. Às vezes, os versos possuem quatro, seis, oito ou mais sílabas, donde há compassos fracionários como *Okuri* ou Acrescentado, de dois tempos; *Tori* ou Tirado com quatro; *Kataji* ou Compasso Incompleto, de seis; *Iotsuji* ou Quatro Toques com nove, este raríssimo, aparecendo só nas peças *Sumidágaua* e *Tomônaga*, uma vez em cada uma delas. O *Tori* é o mais comum dos compassos fracionários. Tanto ele como o *Okuri* são cantados com ênfase. Nos compassos comuns, *Mitsuji* e *Tsuzukê*, doze sílabas dos versos, isto é, sete mais cinco, preenchem quatro mais quatro tempos, somando oito. Sem entrar em detalhes, há os ritmos: *Hiranori* ou Comum, três sílabas em dois tempos; *Tchúnori* ou Médio, duas sílabas para cada tempo; *Ônori* ou Grande, com uma sílaba para um tempo. Aqui dá impressão de grandiosidade. O tambor só atua no *Ônori*. Há pausas para respirar, versos do compasso anterior invadindo o seguinte, etc., criando variedades e efeitos vistosos.

O canto sem compasso é mais difícil que o compassado, pois, neste, a precisão é matemática e, uma vez aprendido, não há onde errar. Fala-se até em *manter o compasso onde ele não existe*. Para fixar idéias, considere-se o *canto sem compasso* aquele obedecendo a *compasso diferente* do de quatro e quatro tempos. Os instrumentos continuam a tocar em compasso normal, criando-se contraste com o canto, bastante agradável.

Isso não diz respeito às notas em si da partitura, das quais não cogitamos aqui.

Nas partes cantadas com ou sem compasso, distingue-se a *Iouaguin* ou Melodia Fraca da *Tsuioguin* ou Melodia Forte. Na Fraca, há maior variedade e complexidade nas notas. A Forte é prima da declamação, dando, musicalmente, impressão instável. Na peça divina *Takassago* há somente Melodia Forte. Na guerreira, predomina a Forte; na feminina, prepondera a Fraca, sutil. Mas é comum a partitura apresentar partes ou toques de Forte na Fraca e vice-versa. Na origem do NÔ, existe apenas um tipo de melodia, chamada hoje de Fraca. A Forte é modificação do fim de Edo

para o início de Mêiji segundo os estudiosos. Examinando-se a partitura das peças, nota-se, claramente, tal pormenor.

A Melodia Fraca compassada pode ser reproduzida em pauta de música ocidental.

i) *Insinua-se e não se demonstra, obtendo-se o máximo de efeitos com o mínimo de movimentos.*

O NÔ não é estático. Sua ação flui como se deslizasse. Dá sete passos onde, na realidade, há dez. É arte abstrata, de dinamização interior.

j) *Riqueza de vestuários, tradicionais, muitos, tesouros nacionais.*

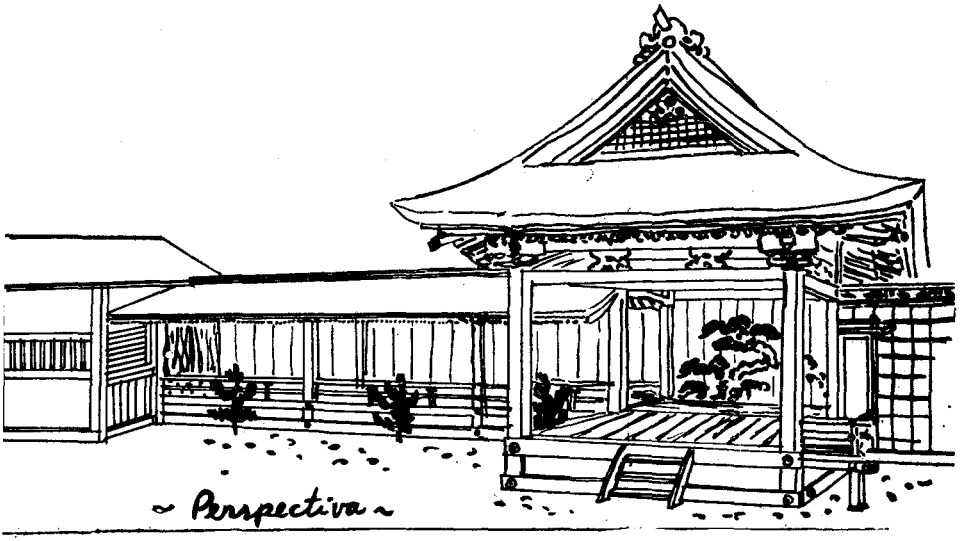
## 3 — Palco

Primitivamente, representa-se ao ar livre, contra o fundo de um bosque. No tempo de Zêami, é ocupada área apreciável em certas peças: até cavalos vivos são usados em cenas de batalha. De dois a três mil espectadores comparecem. Depois o NÔ vai se fixando como arte de câmara, graças à proteção dos senhores feudais. Os auditórios diminuem, o povo tem cada vez menos oportunidade de assisti-lo a não ser os *Kanjin-NÔ* ou *NÔ* em benefício de templos ou poucas ocasiões especiais.

Existem, ainda hoje, representações ao ar livre, no inverno — dias dezessete e dezoito de dezembro no Santuário Kássuga em Nara — e à luz dos archotes — em maio, no Kôfukuji — como naqueles tempos. Mas para a boa acústica, há numerosos recintos fechados. Trezentos a quinhentos lugares para o público representam o ideal, embora existam auditórios com oitocentos ou mais.

A parte principal do palco mede cerca de seis por seis metros, e ao lado esquerdo, a *hashigákari* — ponte ou passarela — prolonga-se até à Sala do Espelho, a ante-sala dos camarins. Três pinheiros são plantados diante da ponte para a marcação em cena (Ver figura 2).

O comprimento da passarela varia de 8,90 até 17,00 metros. A escada ligando palco e platéia data da época feudal. O funcionário encarregado sobe ali para anunciar: "Vai começar o NÔ". Hoje só é usada eventualmente por artistas que caem do palco.


~ Perspectiva ~

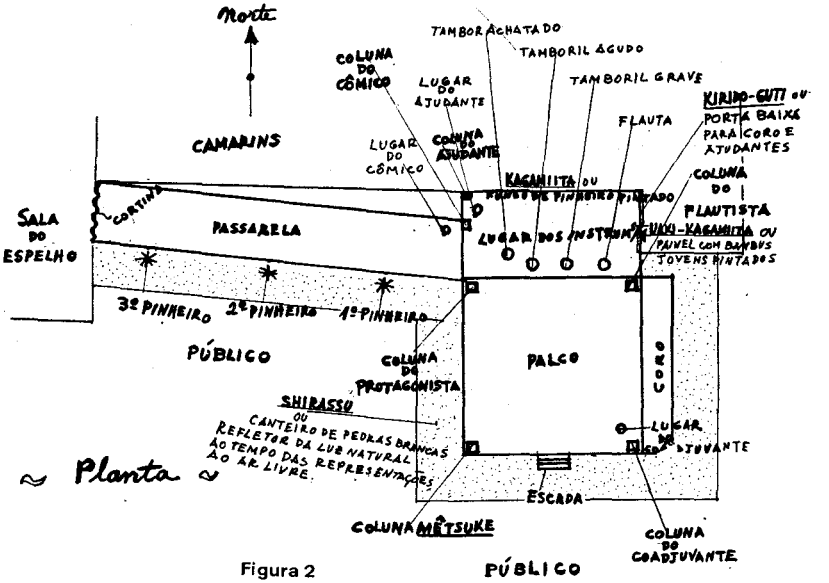

Norte
CAMARINS
COLUNA DO CÔMICO
LUGAR DO AJUDANTE
TAMBOR ACHATADO
TAMBORIL AGUDO
TAMBORIL GRAVE
KIRIDO-GUTI ou PORTA BAIXA PARA CORO E AJUDANTES
FLAUTA
LUGAR DO CÔMICO
COLUNA DO AJUDANTE
KAGAMITTA ou
COLUNA DO FLAUTISTA
SALA DO ESPELHO
CORTINA
PASSARELA
LUGAR DOS INSTRUMENTISTAS
UKU-KAGAMITTA ou PAINEL COM BAMBUS JOVENS PINTADOS
3º PINHEIRO
2º PINHEIRO
1º PINHEIRO
PÚBLICO
COLUNA DO PROTAGONISTA
PALCO
KIRIDO
SHIRASSU ou CANTEIRO DE PEDRAS BRANCAS REFLETOR DA LUZ NATURAL AO TEMPO DAS REPRESENTAÇÕES AO AR LIVRE
LUGAR DO AJUDANTE
ESCADA
COLUNA METSUKE
COLUNA DO COADJUVANTE
PÚBLICO
~ Planta ~

Figura 2

Há tratamentos tradicionais para o soalho do palco e da passarela ressoarem bem afinados quando se bate com os pés no decurso de determinadas representações. Também recursos mais científicos como fundir base de concreto armado em forma côncava, enchendo-a de quantidade maior ou menor de areia.

Embora o auditório já possua teto, tanto o palco quanto a passarela conservam o telhado antigo — não é apenas respeito à tradição porque tem a função de melhorar a acústica. O fundo é constituído por uma parede de madeira, com o desenho dum grande pinheiro estilizado. Diz simbolizar *Iôgô-no-Matsu*, pinheiros sagrados do Templo Kássuga de Nara. É imutável para qualquer peça, usando-se, para a diferenciação, objetos grandes e pequenos, esquemáticos, para simbolizar barco, carrinho, monte, casa, túmulo, carruagem, roca de fiar, etc. O palco é, normalmente, situado a norte. Quando se quer dizer, a lua está nascendo, o personagem volta-se para a varanda do coro e põe as mãos em oração.

As colunas do palco têm nomes próprios, com função importantíssima para guiar os atores usando máscara, cujo campo de visão é restrito. O espectador não gosta do lugar perto da coluna *mêtsuke* — literalmente, pôr os olhos — à esquerda da escada para quem está na platéia, pois ali não se enxerga o protagonista em certas ocasiões. Surgem reclamações para suprimi-la e, fora da capital, existem palcos sem essa coluna.

Vejamos na página seguinte, a *Estatística sobre o Palco*.

Os dois primeiros ali citados ficam ao ar livre. O Auditório Suidôbashi, pertencente à escola de Hôshô tem maior lotação entre os recintos fechados e a passarela maior em sua classe.

É terminado, recentemente, na capital japonesa, o Edifício de NÔ, graças ao esforço conjunto das cinco escolas, com auditórios, salas de ensaio, para espetáculos e aulas em cada um dos estilos.

### 4 — Público

Situa-se na frente do palco e ao lado esquerdo, fronteiro à passarela. Antigamente, até atrás dos instrumentistas e do coro ficam os espectadores. Ainda hoje, a representa-

ESTATÍSTICA SOBRE O PALCO

| Medidas em cm referentes a | Largura do palco | Profund. do palco | Profund. do lugar dos instrumentos | Profund. da varanda do coro | Altura do teto | Lotação |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Exterior do Castelo Edo | 590 | 590 | 296 | 98 | 520 | |
| Templo Iassukuni | 566 | 566 | 320 | 127 | 308 | |
| Auditº Suidôbashi | 587 | 577 | 327 | 117 | 305 | 500 a 800 |
| Instituto Kanze | 576 | 576 | 261 | 112 | 315 | 500 a 650 |
| Escola de NÔ Umêuaka | 580 | 570 | 300 | 120 | 290 | 300 a 350 |

ESTATÍSTICA SOBRE A PASSARELA

| Medidas em cm referentes a | Ângulo da passarela c/ o palco | Larg. da passarela | Compr. da passarela | Nº de degraus da escada | Cores da cortina |
|---|---|---|---|---|---|
| Exterior do Castelo de Edo | | 223 | 1700 | | |
| Templo Iassukuni | 105º | 245 | 1380 | | Verde — Amarelo — Vermelho — Branco — Roxo |
| Auditº Suidôbashi | 105º | 256 | 1248 | 4 | Roxo — Verde — Vermelho — Verde — Roxo |
| Instituto Kanze | 101º | 255 | 1006 | 3 | Verde — Amarelo — Vermelho — Branco — Roxo |
| Escola de NÔ Umêuaka | 100º | 250 | 890 | 3 | Roxo — Branco — Vermelho — Amarelo — Verde |

ção é *tridimensional*, diferente das duas dimensões do Kabuki e da cena italiana.

## 5 — Elenco

*Shite*: em tradução literal, atuante, é o (a) protagonista. Na peça de dois atos, o (a) do primeiro ato se chama *mae-jite* ou protagonista-anterior. Retira-se do palco pela passarela e reaparece no segundo ato como *noti-jite* ou protagonista-posterior. Em casos particulares, ambos (as) são os mesmos (as), inclusive quanto ao aspecto e indumentária.

*Tsurê* é acompanhante em geral.

*Shite-zurê*: acompanhante do (a) protagonista. Pode ser um (a) só ou mais de dois (duas), podendo ou não usar máscara, conforme a peça.

*Uaki*: coadjuvante, sendo de dois tipos. O do primeiro, *apenas motiva a atuação do (a) protagonista*. O de peças *divinas, masculinas, femininas* como *Takassago, Támura, Matsukaze*, respectivamente, é um monge peregrino, que vai apreciar as belezas da capital ou doutra cidade famosa e em sonho, vê deuses, Espíritos de guerreiros e beldades de outrora. É representante do público ou ligação entre este e o (a) protagonista, diluindo-se da metade da peça em diante, quieto, sentado no *lugar de uaki*. O coadjuvante do segundo tipo é *personagem definido, tenha ou não nome histórico*. Nas peças *diversas* como *Hatinoki, Ataka* e fantásticas como *Funabênkei, Momijigari*, é o generalíssimo Saimiôji, Tôgashi, Bênkei, general Korêmoti, frente a frente com o (a) protagonista. Diz-se, tal tipo de NÔ possui coadjuvante evoluído; sob outro ponto de vista, é NÔ anômalo pois o normal exibe só a arte do (a) protagonista.

Obedecendo à partitura, o coadjuvante pode declamar ou cantar o que é da competência do (a) protagonista ou o coro representar o uaki em diálogo cantado com o (a) protagonista. Seja do primeiro ou do segundo tipo, o *coadjuvante nunca usa máscara, e é personagem masculino*. Existem poucas peças sem coadjuvante posteriores a Zêami.

*Uaki-zurê*: acompanhante do coadjuvante, sendo um ou mais de dois.

*Tomo*: papel mais leve que o de acompanhante. A grosso modo, é companhia para o acompanhante.

*Tatishú*: literalmente, pessoa (as) em pé. Acompanha (m) o protagonista ou o coadjuvante quando em grupo.

*Kokata*: ator-criança. Atua de rosto descoberto por não afetar a criação do personagem. Há dois casos: *uso de criança em papel de criança* e *criança em papel na realidade de adulto*. O primeiro é filho(a) do(a) protagonista como em *Sumidágaua, Sakurágaua* ou coroinhas do templo como na peça *Kurama-Têngu* ou outros casos. O segundo é truque do autor para focalizar bem o (a) protagonista e diluir o outro personagem evitando rivalidade. O imperador é pequenino em *Sôshiarai;* o general Ioshitsune tem mais de vinte e cinco anos em *Ataka* e *Funabênkei* e é representado por menino. Em 1957, a companhia de balé do Teatro Bolshoi assiste à última peça durante uma visita ao Japão. Seus membros não se conformam porque o namorado da bela Shízuka é criança. Infelizmente, o intérprete não consegue explicar direito porque não é forte em NÔ...

*Ai*: cômico, ator de Kiôguen quando utilizado em NÔ. Primitivamente, atua no intervalo após a desaparição do(a) protagonista de primeiro ato. Diverte o público, dança ou explica passagens difíceis em palavras acessíveis — os versos de NÔ são arcaicos — ou dialoga com o coadjuvante sobre fatos já ocorridos no palco. Sua linguagem é da era Muromati, donde para o público atual, também é arcaica. Depois, entra na própria peça como mensageiro, vassalo, criado, aldeão, etc. Mesmo assim, continua chamado de *Ai*, cuja tradução literal é *intervalo*. Esse tipo de cômico é mais freqüente nas peças diversas-atuais. Nem todas as peças têm cômico, o qual atua mais de leve que os personagens de NÔ e não precisa ser, propriamente, engraçado. Em peças de Kiôguen ou farsas, sim, ele o é.

*Ji*: coro. Senta-se em posição fixa na varanda à direita do espectador de frente para a escada. São seis a oito pessoas de quimono e *hakamá* — espécie de saia-calça pregueada — em duas fileiras, as vozes uniformes. O maestro do coro, chamado *ji-gashirá*, senta-se no meio da fila posterior. Os coristas sempre obedecem a ele. Se acaso o maestro erra uma nota, todos devem errar juntos. Porém isso é raro, sabendo-se de profissionais que só erram duas vezes em cin-

qüenta anos de carreira. Na época de Zêami, o coadjuvante acumula também o cargo de maestro do coro. O canto do *Ji* apresenta, às vezes, o sentimento do(a) protagonista ou do coadjuvante.

*Kôken*: auxiliares. Ficam ao fundo, de quimono e *hakamá*, sentados junto à passarela. Ajudam o (a) protagonista a mudar a máscara, vestir o manto, entregam-lhe objetos, põem e tiram armações simbólicas do palco. Sua responsabilidade é imensa: estão sempre preparados para substituir o artista em cena, que pode adoecer ou sentir-se mal de repente e não poder continuar.

## 6 — Instrumentos

Ao fundo do palco, há o *haiashi-zá* ou lugar dos instrumentos — sopro e percussão — cuja profundidade é, mais ou menos, da metade daquele.

Os músicos não são meros acompanhantes: lideram o ritmo, o qual constitui a vida do NÔ. *San-biôshi* é o conjunto de três instrumentos — *Fuê* ou flauta, de nome específico *Nôkan; Kotsúzumi* — tamboril pequeno, de som grave, tocado ao ombro direito; *Ôtsúzumi*, mais conhecido como *Ôkaua* — tamboril grande, o som agudo, quase metálico, tocado junto ao quadril esquerdo. Torna-se *Ion-biôshi* ou conjunto de quatro instrumentos, quando àqueles citados se acrescenta o *Taiko* — tambor achatado de som poderoso, tocado com baquetas (ver figura n.º 3).

Em peças românticas, poéticas, usam-se três instrumentos: são chamadas *Daishômono*. *Dai*, Grande, relativo ao tamboril agudo e *Shô*, Pequeno, a tamboril grave. E há a flauta logicamente. As peças de grande ação, muito alegres e festivas, pedem quatro instrumentos. São chamadas *Taikomono*, relativas ao acréscimo do *Taiko*, tambor achatado. Geralmente, as Divinas, relativas a *JO* ou Prelúdio e as Fantásticas, equivalentes a *KIÚ* ou Final, levam tambor; as de *HA* ou Movimento, Masculinas, Femininas e do tipo Diverso, não o utilizam, salvo exceções. Por exemplo, *Hagoromo*, Feminina e *Aôi-no-Uê*, de Diverso-Vingança levam tambor. Veremos, mais adiante, detalhes a respeito de Prelúdio — Movimento — Final e aos tipos de peças.

O material da flauta é bambu e charão, variando seu tamanho, classe, para treino ou espetáculo, para amadores e profissionais. Também há tesouros nacionais de séculos, ainda em ação, porém apenas em ocasiões especiais.

Os tamboris são feitos de couro de cavalo. O grave, famoso como o instrumento de percussão de som mais belo do mundo, necessita de umidade e oleosidade constantes. Por isso, o instrumentista esfrega-o, sopra seu hálito na face oposta à qual se bate, mesmo durante a representação, quando há oportunidade. Não é estético, os não-conhecedores estranham, mas é necessário. Nas peças mais longas, prepara dois tamboris para substituí-los a tempo. O ar condicionado, as luzes fortes dos auditórios modernos afetam-no demais. Quando chove, o som é bem melhor, mas não adianta molhá-lo. O tamboril agudo, ao contrário, precisa estar bem seco para soar quase metálico. É exposto num fogareiro durante hora e meia; se necessário, o músico prepara dois instrumentos. O problema diminui em dias de sol.

Enquanto os tamboris atuam com os personagens e o coro, o agudo dá a deixa. Entrando a flauta, esta passa a liderar. Em *Taikomono,* a partir da entrada do tambor, este comanda. Nas partes instrumentais de bailado sem canto, a flauta desempenha papel fundamental.

O tamboril agudo tem apenas duas notas, a forte e a fraca, mais o ato de encostar a mão na face de couro. O grave, cinco: ressonante, oca, aguda, toque e com as pontas dos dedos. Enquanto a mão direita trabalha — os quatro dedos menos o polegar nas três primeiras notas, só o médio e o anular na quarta — a esquerda aperta e desaperta as cordas para formar o som preciso, o que é muito difícil para o principiante. Se o tamboril agudo é agressivo, o grave é delicado ao extremo. Alguns estudiosos chamam o primeiro de marido e o outro de esposa. Só as combinações básicas de ambos atingem cerca de cem, cada qual com nome especial — os músicos são obrigados a conhecê-las todas bem.

Obedecendo às partituras, um dos tamboris faz determinada combinação de sons e o outro executa uma muito diferente; ou o personagem ou o coro cantam na variação *Mitsuji* ou Três Toques, os instrumentos executam a correspondente ao *Tsuzukê* ou Continuado, todo preenchido pelos

Figura 3

tamboris e vice-versa. Há muitos tipos de Três Toques, Continuado, *Torí* ou Compasso Tirado, etc. É mesmo bem complexo.

Tocar tamboril grave esquenta as duas mãos e braços, porém o agudo só aquece a mão e o braço direitos.

O tambor achatado, feito de couro de boi, apresenta menor dificuldade técnica em relação aos tamboris, porém o executante deve estar bem ao par de todos os instrumentos, canto, bailados, ação. O músico precisa compreender melhor o NÔ que o próprio ator.

Todos os instrumentistas de percussão emitem vozes durante a execução: *Iô — Hô — Iôo — Hôo — Iáá — Á.* Estão convencionadas na partitura, com função, ao *mesmo tempo musical e de aviso aos intérpretes e ao coro quando começam exatamente a cantar.* Se se canta a partir do primeiro compasso, o personagem ou o coro começam bem em cima do aviso do tamborileiro agudo: *Iô;* para cantar entre o primeiro e o segundo tempo, espera o instrumentista acabar seu *Iô* e ouvir o toque forte que o acompanha. Existem deixas com vozes convencionadas ainda para entrar a partir do segundo, entre o segundo e o terceiro, em cima do terceiro ou entre o terceiro e o quarto compassos. Para não nos alongarmos, para começar o canto nesse último caso citado, espere-se o músico terminar *Iôo-Hô.*

Existem três estilos para a flauta: *Issô — Morita — Fujita.* O tamboril grave tem: *Kô — Kôssei — Ôkurá — Kánze.* O agudo: *Kadono — Takáiassu — Ishii — Ôkurá — Hôshô.* O tambor possui *Kanze* e *Kômparu.* Num espetáculo, podem atuar flauta de estilo *Morita,* tamboril grave de *Kô,* agudo de *Kadono,* tambor de *Kanze,* além de outras combinações. Por exemplo, o tamboril grave de *Kô* executa o *Mitsuji* assim: o músico diz *Iô* e dá nota ressonante no quinto tempo — faz pausa no sexto — fala *Hô* e dá nota de toque com o médio e o anular no sétimo tempo — repete *Hô* e remata com nota ressonante no oitavo. No estilo *Ôkurá,* porém, as vozes são *Hô — Iô — Hô* nessa variação comum de Três Toques, embora as notas tocadas sejam iguais às da escola anterior. Existe também *Iôi* para o tamboril agudo.

Como há cinco estilos de NÔ e diferenças entre eles, os músicos profissionais conhecem todas de cor. O espetáculo é concurso de destreza, cada elemento, em seu campo, ten-

tando suplantar o outro. E o resultado é perfeito: o *NÔ harmoniza a heterogeneidade em cada um de seus componentes, humanos e técnicos.*

Admira-se, hoje, como música, bailado, canto, ação entrosam-se e a visão conjunta de harmonia e estética são as constantes dos autores de seis séculos atrás.

## 7 — Música e Ação

*Shidai* ou Abertura — ritmo característico de flauta e tamboris para a aparição do coadjuvante, mas como exceção, surge o (a) protagonista com ele. Em outros casos, o *uaki* aparece sem Abertura ou mesmo sem música alguma, dependendo de como é a peça composta. Em *Shidai,* a flauta toca o *Hishiki,* conjunto convencionado de três notas, os tamboris executam uma série de *Mitsuji,* interrompida por um ou outro *Tsuzukê,* rematados pelo *Utikiri,* cuja tradução ao pé da letra é bater e cortar, equivalente ao ponto e vírgula musical em NÔ.

*Issêi* ou primeira emissão de voz — característica e principal para a aparição do(a) protagonista. Com flauta e tamboris também, é mais longa, complexa, e caprichosa, Ele(a) vem caminhando pela passarela, chega ao palco ao fim da primeira fase dessa música e canta. Os instrumentos acompanham-no(a) através de mais umas fases convencionadas. Algumas vezes, o coadjuvante pode surgir com o issêi. Exemplo: em *Hagoromo.*

*Shin-no-shidai* e *Shin-no-issêi* são ritmos de maior solenidade e hierarquia mais alta, apropriados, respectivamente, para o coadjuvante e o(a) protagonista de peças divinas. Porém há personagens centrais de peças não divinas, que surgem com o *shin-no-issêi.* Exemplo: a de *Matsukaze.*

*Raijo* e *Shin-no-raijo*: quando a aparição do protagonista requer impressão de cerimônia, são usados esses ritmos vistosos com inclusão de tambor.

*Ashirai-dashi*: o(a) protagonista aparece acompanhado (a) de tamboris. Nesse caso, o canto dele (a) é, quase sempre o *Sashi* ou Sentimento do (a) personagem.

*Iobikake* ou chamamento — Sem música alguma, o(a) protagonista surge chamando pelo coadjuvante.

Também pode chegar ao palco e se identificar.

*Deuá*, conhecido ainda como *Taiko-no-issêi* ou primeira emissão de voz com tambor, principal ritmo para a aparição do(a) protagonista posterior, podendo ou não acompanhar bailado.

*Haiafuê* ou flauta rápida é ritmo característico para personagens fantásticos como deuses do mar e demônios.

*Ôbeshi*: para figuras fantásticas do tipo *Tengú*.

*Sagarihá* — ritmo para o personagem surgir bailando. Normalmente usado para a acompanhante donzela celeste.

## 8 — Bailados

A flauta é, neles, a estrela dos instrumentos.

- *Jonomai* ou dança de prelúdio, lenta e graciosa, em geral, acompanhada de flauta e tamboris, pode, como exceção, incluir tambor achatado. É normal ter *jonomai* em peças femininas. Exemplos: *Hagoromo, Izutsu, Hashitômi.* Dura cerca de doze minutos e meio, com três fases além da parte introdutória.

- *Shin-no-Jonomai* caracteriza-se pelo acréscimo do tambor ao *jonomai*, sendo hierarquicamente elevado. Em geral, aparece nas peças divinas. Exemplo: *Oimatsu.*

- *Tchúnomai* ou bailado médio, de flauta e tamboris ou eles, mais o tambor, mais ativo e curto em relação ao do prelúdio. Exemplos: em *Matsukaze, Sôshiarai, Iuia.*

- *Hanomai* ou dança do movimento, segue o *jonomai* e o *tchúnomai*, sendo mais simples e curto. Exemplo: *Hagoromo.*

- *Tennho-no-mai* ou bailado da donzela celeste — tipo de anjo budista — em três fases, sendo executado pela acompanhante, que faz a entidade. Exemplo: em *Kamo.*

- *Kagurá* leva tambor, tendo origem anterior ao NÔ. Deusa, anjo, sacerdotisa xintoísta ou *miko* dançam-no em geral. Exemplo: em *Êma.*

- *Kamimai* ou bailado divino, solene, altivo, com tambor, é dançado pelo protagonista deus. Exemplos: *Takassago, Iôrô.*

• *Gaku* — alegre, simboliza a *búgaku*, dança da corte de Heian, embora não seja exatamente a mesma. Exemplos: em *Tenko, Tsurúkame.*

• *Kakko* — dança batendo instrumento antigo desse nome, semelhante a tamborilzinho, pendente abaixo do peito e tocado com baquetas. Exemplos: *Jinen-Kôji e Káguetsu.*

• *Otoko-mai* ou bailado masculino, ritmo viril, acompanhado de tamboris, aparece nas peças *diversas-atuais.* Exemplo: *Ataka.*

• *Haiamai* ou dança rápida, com tambor, característica de protagonista com máscara de homem jovem, embora possa a protagonista-mulher executá-la como exceção. Exemplos: *Áma* — peça fantástica com protagonista feminina e *Tôru* — fantástica com personagem central Espírito de ministro de Heian.

• *Kiunomai* ou bailado final, acompanhado de tamboris. Vertiginoso, embebido de loucura, aparece em peças diversas-loucura e fantásticas com protagonista feminina. Exemplo: *Dôjôji.*

• *Kakerí* — espécie de dança simples, característica de peças de guerreiro ou com personagem principal louca. Exemplos: *Támura, Tadánori* — de samurais; *Sakurágaua, Midera, Sumidágaua,* de loucas.

• *Iroê* é mais serena que a anterior, freqüente em peças femininas. Exemplos: *Iôkihi, Sênju, Guenji-Kuiô.*

• *Hataraki* ou *Maibátaraki* — a tradução literal do primeiro nome é trabalho, a do segundo, trabalho-bailado. Assemelha-se a Kakerí, porém mais forte e rápido. Próprio de deuses exaltados e personagens fantásticas. Exemplos: *Momijigari, Tsutigumo, Funabênkei.*

• *Tatimáuari* ou circular em pé, literalmente falando. Assemelha-se ao Kakerí com características de Iroê. Exemplo: *Hiakuman.*

• *Kirikumi* é espécie de Kakerí mais movimentado, relativo a cena de luta, duelo, batalha, etc. Exemplos: *Hashi-Bênkei, Iouti-Sôga.*

• *Inorí* ou oração, com inclusão de tambor, sendo a disputa entre o bem, representado pelo coadjuvante monge, e o mal, a protagonista demônio-mulher. Exemplos: *Aói-no-Uê, Kurôzuka.*

• *Ran-biôshi* — bailado com ritmo marcado apenas pelo tamboril grave, o intervalo entre as notas cerca de vinte vezes maior ao normal, dando a impressão de algo esquecido. Exemplo: *Dôjôji.*

• *Shishi* ou dança do leão. Leva tambor além dos demais instrumentos. Exemplo: em *Motizuki.*

• *Midare* significa, ao pé da letra, desmanchamento. Exemplos: *Shôjô* e *Sagui.* O da primeira peça fantástica é famoso por sua semelhança com o balé clássico, dentro das devidas proporções. O protagonista é um gênio do saquê, todo de vermelho da cabeça aos pés, menos nas meias brancas. O do segundo é uma garça, donde a indumentária é toda alva.

Pode haver mais de um bailado na mesma peça de NÔ ou não haver nenhum.

### 9 — Fontes Literárias e Personagens Históricos

Os autores usam o melhor da mitologia, História, literatura, tanto em prosa como verso do Japão, desde suas origens até à época do NÔ, lendas nacionais e do continente. Também a filosofia Zen e de outras escolas, acontecimentos atuais — para a época — e ficção. Um único poema *tanca,* poucas linhas duma obra-prima literária podem ser o ponto de partida para uma grande peça. São freqüentes citações totais ou parciais de poemas famosos, parábolas, provérbios orientais. Zêami faz sempre questão de autenticidade e fidelidade nas fontes; seus sucessores obedecem ao mesmo espírito. Muitas vezes, há várias fontes numa única peça.

Obras famosas e algumas peças nelas baseadas:

• *Kojiki* ou *Registro das Coisas Antigas* — 712 D.C.: *Auáji, Mekari, Tamanôi.*

• *Nihon Shoki* ou *História do Japão* — 720: *Auáji. Himuro, Tamanôi, Hanagátami* (esta do volume dezessete).

• *Mannhoshú* ou *Coletânea para a Eternidade* — 759: *Mitsúiama* (volumes um e dezesseis), *Motomêzuka* (volume nove).

• *Kokinshú* ou *Coletânea de Ontem e de Hoje* — 905: *Takassago, Sakurágaua, Sôshiarai, Midera, Matsúmus-*

*hi, Matsukaze* (volumes oito e dezoito), *Tôru* (volume dezesseis).

• Isse Monogátari ou Contos *de Isse* — 905: *Kakitsúbata, Sumidágaua, Izutsu* (história número trinta e três).

• *Iamato Monogátari* ou *Contos de Iamato* — 950-953: *Motomêzuka, Kurôzuka.*

• *Guênji Monogátari* ou *Romance de Guênji* — 1010: *Iúgao, Hashitômi, Nonômiia, Kotchô, Aoi-no-Uê.*

• *Kônjaku Monogátari* ou *Contos de Ontem e de Hoje* — da segunda metade do século onze — fornece: *Támura* (volume onze) e *Semimaru* (volume vinte e quatro).

• *Hêike Monogátari* ou *Crônicas de Hêike* — 1250 — dá as peças: *Iorimassa* (volume quatro), *Tadánori* (volumes sete e nove), *Kiiôtsune* (volume oito), *Tômoe* e *Atsúmori* (volume nove), *Iuia* e *Fujito* (volume dez), *Ohara-Gokô* (volume onze), entre várias.

• *Taihêiki* — famoso livro de História, 1318-67 — é base para *Utáura* (volume vinte), *Hatinoki* (volume trinta e cinco), *Ikkaku-Sennin* (volume trinta e sete).

• *Guikêiki* ou *Registro de Ioshitsune* — após 1338 — volume sete é material para *Ataka.*

• *Sôga Monogátari* ou *História dos Sôga* — entre o fim de Kamakurá e começo de Muromati — origina as peças *Utáura* (volume onze) e as sobre os irmãos Sôga.

A famosa peça *Hagoromo* tem fontes em *Lendas de Tango, Súruga, Ômi* e outras narrativas, além de trechos do Kojiki e idéias búdicas, tudo muito bem combinado e belo.

• Entre os personagens históricos mais freqüentes como protagonistas, coadjuvantes e acompanhantes em NÔ ou com seus nomes e poemas citados nele, estão: a bela poeta Ono-no-Komati, do século dez em *Sôshiarai, Kaioi Komati, Sotoba Komati, Sekidera Komati, Ômu Komati;* Ariuara-no-Narihira do século nove com *Izutsu, Oshio, Unrin-In, Kakitsúbata* — nesta última peça, o acróstico dele sobre a flor citada, íris — e *Iuia,* apresentando o poema dele e o de sua mãe; Iukihira, o irmão mais velho de Narihira, tem seu poema como centro de interesse de *Matsukaze,* mas não surge como personagem.

Murássaki Shikibu, autora do *Guênji Monogátari* — o mais antigo e mais longo romance do mundo — de tanta influência na literatura japonesa de todos os tempos posteriores, é protagonista de *Guênji-Kuiô* e sua colega, a poeta Izumi Shikibu, de *Tôboku.*

O monge-poeta Saiguiô, do século doze, aparece em *Saiguiô-Zákura* e *Úguetsu;* os irmãos Sôga são personagens centrais de várias peças: *Kossode-Sôga, Iouti-Sôga, Guembuku-Sôga;* Ioshitsune e seu escudeiro, o gigantesco monge-guerreiro Bênkei aparecem juntos ou sozinhos em *Kurama-Têngu, Hashibênkei, Funabênkei, Ataka, Iáshima,* etc.

Porém fidelidade cem por cento às fontes em NÔ é querer demais. Exemplos: na peça *Tadánori,* o protagonista é descrito como jovem, mas esse governador-poeta morre aos quarenta e dois anos na batalha; o grão-mestre de cerimônias da corte Iukihirá, citado com o poema de sua autoria em *Matsukaze* parece de meia idade, porém conta setenta e cinco anos na época do exílio em Sumá; em *Sôshiarai* ou Lavagem do Poema, Komati lava, página por página, a *Coletânea para a Eternidade* na bacia de prata e canta que o livro se inicia com o tema Primavera. Na realidade, é com Amor. O costume de abrir a coletânea poética imperial com Primavera começa muito depois, com a *Coletânea de Ontem e de Hoje.*

Na parte final da peça *Támura,* os versos dizem:

"... sobre nosso estandarte,/ surgindo o Kannon de mil braços,/ a emanar raios luminosos,/ a flutuar no espaço, ele está,/ em seus mil braços divinos,/ os arcos da misericórdia,/ das flechas do saber, armados,/ ao largar a cada impulso,/ *as mil pontas das flechas,*/ como chuva, saraiva/ a cairem do céu,/ na cabeça dos demônios,/ se desenfreadas vão caindo,/ sem restar nenhum,/ pelas flechas, são vitimados..."

Como mil arcos e mil flechas se os braços são mil? Devem ser quinhentos, mas tem relação com a métrica dos versos. Por outro lado, o *Sênju-Kannon* ou Kannon de Mil Braços traz a salvação no inferno. Nada é impossível para ele...

Há também este trecho em *Hagoromo*:

"... de alvas e *negras* roupagens,/ celestes criaturas,/ cada grupo, em quinze membros/ é dividido;/ em cada mês,

cada noite,/ donzelas celestes,/ a decidir os trabalhos,/ deles se incumbindo."

Refere-se aos anjos do Palácio da Lua segundo o Budismo Primitivo: plenilúnio, todos são brancos; entram anjos *azuis*, a lua mingua; dominam os últimos, lua nova. Retornam os brancos, é crescente e começa tudo de novo. O autor Zêami usa anjos *negros* por causa da métrica e por soar melhor que *azuis*.

## 10 — Okina ou Ancião

É NÔ de abertura, de classe especial, augurando paz e prosperidade. Nos livros de Zêami, *Fúshi-Kaden* e *Sarúgaku-Dangui*, há notícia dele sob o título de *Shiki-Sambam*. Tem trechos semelhantes ao tibetano antigo — embora não seja conclusão definitiva, existindo estudioso nipônico que tenta demonstrar sejam de Japonês primitivo — e o cômico apresenta, no segundo ato, um bailado requebrado. Após, com máscara preta, uma esquisita dança de guisos. Em tempos idos, um náufrago negro é recolhido e, em agradecimento, baila números de sua terra para o governante japonês. Encantado, este manda transformá-los em dança ritual, introduzida na peça mais tarde. O nome do personagem de máscara escura é Samba-Sô.

Okina foge às características do NÔ. Em vez de um, tem três tamboris graves no acompanhamento; o protagonista coloca a máscara branca de velho de frente para o público, após recebê-la do Segurador da Caixa de Máscara, gesto inédito, jamais visto em outras peças. Hoje, como reminiscência do ritual de Edo, o qual não existe na época de Zêami, resta a tradição, chamada *Okina-Kázari*, de colocar máscaras e guisos na Sala do Espelho, ofertando vinho sagrado, arroz e sal. Os participantes tomam o vinho antes de ir para o palco.

## 11 — Classificação das peças de NÔ

1 — *Uaki-NÔ-mono ou shobanme-mono* — NÔ de coadjuvante ou apresentado em primeiro lugar no espetáculo. Mais conhecida como peça *divina* porque o protagonista é deus ou deusa.

Ele baila o *Kamimai* ou bailado divino; ou a acompanhante donzela celeste executa a dança *Tennho-no-mai* e o protagonista o *Hataraki* a seguir; ou aquela dança e o protagonista se encarrega do *Gaku;* ou ele sozinho baila o *Shin-no-jonomai.* A personagem central deusa executa *Tchúnomai de tambor.* Em qualquer caso, a essência é divina, vistosa, digna.

A denominação NÔ de coadjuvante deriva do fato de o uaki aparecer com o ritmo de *Shidai* e cantar logo em seguida.

Existem *quarenta* peças, sendo quatorze comuns a todas as escolas.

Subdividindo-as de acordo com os bailados, tem-se este resultado:

a) *Kamimai-mono* ou de bailado divino: *Takassago — Iumiiauata — Iôrô — Shiga — Shirônushi — Matsuno-O — Mimossusso — Auaji — Êma* — total de nove.

b) *Hataraki-mono* ou de trabalho: *Sakahoko — Himuro — Kamo — Arashiiama — Tikubúshima — Mekari — Kusseno-To — Enôshima — Tamanôi — Fújissan — Kinsatsu — Iuafune* — total, doze.

c) *Gaku-mono: Naniuá — Shirâhigue — Dômiôji — Tôbôssaku — Guendaiú — Ôiashiro — Nezame — Rinzô — Tsurúkame — Unomátsuri* — total de dez.

d) *Shin-no-jonomai-mono* ou de bailado de prelúdio com tambor de tipo mais solene: *Oimatsu — Hôjôgaua — Hakurakuten — Saôiama* — total, quatro.

e) *Tchúnomai-mono* ou de bailado médio: *Kurêha — Seiôbo — Ukon* — total de três.

f) *Kagura-mono: Urokogata* — uma.

g) *Shishimai-mono* ou de dança do leão: *Utito-Môde* — uma.

A mais famosa de todas é *Takassago,* considerada a peça divina perfeita.

2 — *Shura-mono ou nibanme-mono* — peça de Shurá ou apresentada em segundo lugar. *Masculina,* onde o protagonista é um samurai de Guênji ou Hêike, salvo poucas exceções. Há apenas uma de princesa-guerreira, *Tômoe.*

Mostra o sofrimento no Shurá ou Assurá — um dos seis locais de encarnação dos seres segundo o Budismo —

do protagonista guerreiro. Não há dança, exceto em duas peças com *Tchúnomai*. O personagem central executa o *Kakeri* com gestos de bailado simples, sem canto, só com instrumentos. Quando faz Kakeri ao som de cantos, a peça entra na categoria *jun-kakeri-mono*. Há dezesseis peças, sendo feliz contraste a transição entre a solene divina e a beleza sublime da feminina.

a) *Kakeri-mono*: *Támura — Iáshima — Ebirá — Tadánori — Mitimori — Tsunêmassa — Shúnzei-Tadánori* — total de sete.

b) *Jun-Kakeri-mono*: *Iorímassa — Sanêmori — Kanêhira — Tomoakira — Tomônaga — Kiiôtsune — Tômoe* (de guerreira) — total, sete.

c) *Tchúnomai-mono* ou de bailado médio: *Atsúmori* e *Ikuta-Atsúmori*, ambas sobre o general-flautista de Hêike, morto na guerra aos dezesseis anos. Aproximam-se bastante das peças femininas.

As mais famosas são *Támura, Iáshima, Ebirá* do *Shurá vitorioso*, as duas últimas sobre os Guênji; *Tadánori, Kiiôtsune, Atsúmori* de *Shurá derrotado*. Descendente dos Hêike, Zêami parece comover-se mais com peças do segundo tipo, embora todas as citadas sejam magníficas.

3 — *Kazura-mono ou sanbanme-mono* — peça de cabeleira ou de terceiro lugar. *Feminina*, porque em geral, a protagonista é uma bela dama.

Como tipo-padrão, baila-se o *jonomai*. Há diferença entre as peças de tamboris e flauta e deles mais o tambor. O do primeiro tipo é mais característico. Existem com *Tchúnomai* e *Kagurá* e apenas duas sem bailado algum. O número total da categoria é de quarenta e duas, sendo vinte e oito de jonomai.

a) *Daishô-no-jonomai* ou jonomai de tamboris: *Tôboku — Izutsu — Êguti — Unême — Hotoke-no-Hara — Iúgao — Hashitômi — Bashô — Umê — Iuki — Minôbu — Nonômiia — Iôkihi — Futari-Shizuka — Sênju — Ioshino-Shizuka — Sumiioshi Môde — Têika — Ômu-Komati — Sekidera-Komati — Higaki* — total de vinte e uma.

b) *Taiko-no-jonomai* ou jonomai de tambor: *Obassute — Kakitsúbata — Fuji — Mutsura — Kazuraki — Seiguanji — Hagoromo* — total, sete.

c) *Jonomai de tambor, mas de protagonista não feminina*: *Oshio — Unrin-In — Iúguiô Iánagui — Saiguiô Zákura* — total de quatro.

d) *Tchúnomai-mono* ou de bailado médio: *Iuia — Matsukaze — Sôshiarai — Guiô — Kotchô — Ioshino Tennin — Hatsúiuki* — total, sete.

e) *Mainashi-mono* ou peça sem bailado: *Guenji-Kuiô* e *Ohara Gokô* — duas.

f) *Jonomai* ou *Tchúnomai* de tamboris: *Otiba* — uma.

As mais apreciadas são *Izutsu, Iuia, Matsukaze, Hagoromo, Sôshiarai*, etc. A peça feminina é a parte mais bela e de interesse dentro da programação do espetáculo.

4 — *Zatsu-mono ou iobanme-mono* — diversas ou apresentadas em quarto lugar. Existem cinco subtipos. As oitenta e oito peças têm um ato, salvo exceções. Caso tenham dois, seu espírito é bem diferente do das demais já citadas.

A) *Kiôran-mono* ou de Loucura — são vinte e cinco peças, sendo apenas seis os protagonistas homens. A causa disso, a mulher atrai e inspira mais piedade. A mãe à procura do filho perdido, a esposa separada do marido mostram sua loucura mansa ou neurose. Em geral, é ilustrada, educada, culta. Não baila, apresentando *Kakeri* ou *Iroê*. Se baila, é o *Tchúnomai*. As peças de Loucura se dividem em:

- *Tchúnomai-mono*: *Hanjo — Hibariiama — Minazuki Barai — Kamo Monogúrui — Assukágaua* — total de cinco.
- *Kakeri-mono*: *Tamakázura — Ukifune — Hanagátami — Mitsúiama — Sakurágaua — Midera — Kashiuázaki — Sumidágaua — Semimaru — Rôdaiko* — total, dez.
- *Tatimauari-mono*: *Hiakuman* — uma.
- *Gaku-mono*: *Fuji Daiko — Umegae — duas.*
- *Iroe-mono*: *Sotoba Komati* — uma.
- *Otoko-monogúrui* ou homens loucos: *Kôia Monogúrui* (baila o tchúnomai) — *Ashikari* (executa o otokomai) — *Tsutigúruma* (sem bailado) — *Iorobôshi* (faz o iroê) — *Utáura* (de Kakeri) — *Tôkussa* (dança o jonomai) — total de seis.

B) *Iúkiô-mono* ou levemente desequilibrado. Há dezenove peças onde o protagonista se diverte, bailando o

*gaku* ou *kakko;* ou *Kagurá, Tchúnomai, otokomai* ou até o *shin-no-jonomai.* A subdivisão é:

- *Shingaku-mono*: *Makiguinu — Miua — Tatsuta — Muroguimi — Aridôshi — Úguetsu* — total, seis.
- *Iúgaku-mono* — aqui o protagonista se diverte bailando: *Kikujidô — Makurajidô — Tenko — Kantan — Tôssen — Sanshô — Ikkaku Sennin* — total de sete.
- *Iukiô-mono* — desequilibrados de leve propriamente ditos: *Jinen Kôji — Tôgan Kôji — Káguetsu — Hôka Zô* — quatro.
- *Shúshin-iúgaku-mono. Shúshin* é sentimento de apego: *Nishikigui — Matsúmushi* — duas.

C) *Shúnen-mono* ou de Vingança. Há quatorze peças, subdivididas em:

- *Shúshin-mono* ou de sentimento de apego: *Kaioi Komati — Funábashi — Ominámeshi — Utô — Akogui — Motomêzuka* — total de seis.

Com exceção de Motomêzuka, o protagonista executa *iroê, tatimáuari* ou *Kakerí.*

- *Shúnen-mono* ou de Vingança propriamente dita. O(a) personagem central transforma-se, no segundo ato, em demônio do ciúme por amor: *Fujito — Aia-no-Tsuzumi — Koi-no-Omoni — Kinuta — Minasse — Kánaua — Aôi-no-Uê — Dôjôji* — total, oito.

Dessas peças, só *Fujito* tem protagonista-posterior que não manifesta ciúme por amor; porém a peça é colocada nesse grupo devido ao desejo dele de vingança contra sua morte injusta.

D) *Ninjô-mono* ou de Sentimento. Não apresenta bailado, salvo duas exceções pois o próprio entrecho, envolvendo problemas de personagens históricos ou não já comove bastante.

Todos os protagonistas são *humanos, não Espíritos* nas oito peças: *Torioi Bune — Take-no-Iuki — Settai — Shúnkan — Kaguekiio — Hatínoki — Tôei — Motizuki.*

Algumas delas são daishô-mono e outras, taiko-mono.

E) *Guenzai-mono* ou peças atuais — para a época — são as mais características do tipo *diversas.* Os personagens são *vivos* e seu denominador comum é *aparecerem sem más-*

*cara*. Outra condição é bailarem o *Otokomai* ou executarem o *Kirikumi*. Subdividem-se em:

• *Otokomai-mono*: *Shun-Êi — Morihissa — Ataka — Shitikioti — Kossode-Sôga — Guembuku-Sôga — Kogô — Kisso — Mánju — Guenzai Tadánori — Sakurai Eki — Kussu-no-Tsuiu* — total, doze.

A peça *Kossode-Sôga* é famosa por apresentar os dois irmãos dançando o *Otokomai* em dueto.

• *Kirikumi-mono*: *Iouti-Sôga — Zênji-Sôga — Daibutsu Kuiô — Hashibênkei — Fue-no-Maki — Tadánobu — Shôzon — Nishikido — Sekihara-Ioiti* — total de nove.

• *Jun-Kirikumi-mono*: *Kan-Iôkiu* — uma.

5 — *Kiri-NÔ-mono* ou *gobanme-mono* — NÔ final ou de quinto lugar. *Fantástica* por seus protagonistas sobrenaturais, gênios, monstros, demônios. Muito movimentadas, desentorpecem a mente do espectador. Têm, geralmente, dois atos — pois o protagonista se retira do palco para trocar máscara e indumentária — e vários subtipos condicionados às danças.

a) *Hataraki-mono* — quarenta e uma, donde esse subtipo é representativo das peças finais. Conforme o uso das máscaras, estudadas mais adiante, classificam-se como:

• *Kobeshimi-mono*: *Nomôri — Shôki — Kôtei — Shôkun — Ukai — Matsuiama Kágami — Dambú* — total de sete.

• *Mikázuki* ou *Aiakashi-mono*: *Kôu — Kussanagui — Funabênkei — Ikari Kázuki* — quatro.

• *Hannha-mono*: *Kurôzuka* — uma.

• *Shikami-mono*: *Momijígari — Ôeiama — Tsutigumo — Rashômon — Hiun — Shari — Raiden — Tanikô* — total, oito.

• *Ôtobide-mono*: *Kuzu — Taissambukun — Arussomêgaua — Tchôbuku-Sôga* — quatro.

• *Kurôhigue-mono*: *Kassuga Ríujin — Oroti — Guenzai Shitimen* — três.

• *Kotobide-mono*: *Kokaji — Sesshôsseki — Kappa — Núe — Guenzai Núe — Riôko* — total de seis.

• *Ôbeshimi-mono*: *Kurama Têngu — Zêgai — Daie — Kuruma Zô — Dai Rokuten — Kumássaka — Eboshiori — Tchôriô* — oito.

b) *Haiamai-mono* ou de Bailado Rápido são seis: *Áma — Taêma — Tôru — Kenjô — Suma Guênji — Matsuiama Têngu.*

c) *Tokushu-mai-mono* ou de bailados característicos: *Iamamba — Shakkiô — Sagui — Shôjô — Taihen Shôjo* — total de cinco.

d) *Shúguen-mono*: ao pé da letra, significa comemorativa. Aqui, porém, é encerrar a representação com chave de ouro. Para isso, há uma peça especial, *Táiten.* Mas podem ser utilizadas outras peças entre divinas como *Takassago* e *kazura-mono* como *Ioshino Tennin,* determinadas peças fantásticas como *hataraki-mono* ou de bailado característico. Se a peça tem dois atos, é o segundo utilizado para isso, tomando-se o cuidado de não haver repetição ou desarmonia no programa.

*Resumindo,* a classificação mais comum para as peças de NÔ *é divina — masculina — feminina — loucura — fantástica.* Mas em vez de *loucura,* é preferível colocar *diversas* porque as peças de loucura constituem uma das subdivisões de diversas como vimos.

Como *shura-mono,* peça de *Shurá,* representada em segundo lugar no espetáculo, quase sempre, diz respeito a protagonista-homem, não deve ser problema chamá-la de masculina. Porém *shura-mono* não é protótipo de peça com personagem central masculino porque os subtipos de *diversas* apresentam protagonistas homens. No total de duzentas e trinta peças, há apenas dezesseis de *Shurá.* São reunidas de cinco em cinco, uma de cada tipo, para completar um livro.

Então, 230/5 = 46. E 46 — 16 = 30. Precisa-se dar jeito com trinta peças do quarto tipo, as mais numerosas, colocá-las no lugar reservado às do segundo. Vem a ressalva impressa: apresentada em quarto ou segundo lugar. Mas na realidade, a de quarto é representada em quarto, a de segundo em segundo lugar. Às vezes, outros tipos de peças servem para preencher os vazios nesses livros.

Desde séculos, o espetáculo completo tem cinco peças de NÔ — a essência séria — e quatro farsas de Kiôguen

entre elas — a parte cômica — para o equilíbrio psicológico. O homem não pode ficar tenso o dia inteiro; tem necessidade de se relaxar e rir. Hoje são freqüentes programas de três NÔs e uma peça de Kiôguen, quatro NÔs e dois Kiôguens ou ainda, três NÔs, duas peças de Kiôguen. Pode ser representado também um NÔ, um Kiôguen e um ou mais *divertissements* retirados do NÔ como bailado ou trecho cantado por solista, acompanhado só pelo coro ou este mais os instrumentos. Conforme a ocasião, apresenta-se, apenas, o segundo ato das peças fantásticas como *Funabênkei* e *Tsutigumo*, movimentadas e espetaculares.

Os estudiosos atuais dividem as peças em dois tipos gerais: *muguen-NÔ* ou NÔ de sonho e ilusão e *Guenjitsu-NÔ* ou realista. Falam, também, o primeiro ato de tal peça é realista e o segundo é de sonho. A classificação antiga parece bem mais lógica, menos complicada.

É imprescindível atentar para o *Kurai* ou caráter-hierarquia delas, tantas vezes insistido por Zêami: existem diferenças entre a dama poeta e a donzela celeste, entre o guerreiro de Guênji, vitorioso e em ascensão e o de Hêike, vencido, em declínio, o ancião do primeiro ato de peça divina e guerreira. O *Nobori-Sô* ou monge do interior *subindo* em direção à capital, Quiôto, apresenta menos categoria que o *Kudari-Sô*, aquele *descendo* da metrópole para outros lugares. Antigamente, ir à capital é *noboru* ou subir; deixá-la é *kudaru* ou descer. Na peça de loucura, qual a causa do mal da protagonista? Perde o filho ou o marido? Tem Espírito incorporado?

Há peças leves e pesadas, próprias para jovens e idosos, algumas só permitidas representar depois de muita experiência. Tal o caso das Três Anciãs ou *San-Rôjo*: as peças *Higaki, Obassute* e *Sekidera-Komati*, podendo mesmo transcorrer uma geração sem ator à altura de representá-las.

## 12 — Estrutura do NÔ

A peça é constituída de *JÔ* ou Prelúdio, em uma fase; *HA* ou Movimento, três fases — anterior, média, posterior — a parte principal; *KIU* ou Final, em uma fase. Total: cinco fases.

*JO* — aparece o coadjuvante, canta em compasso a *Shidai* ou Abertura — sem compasso, a *Nanôri* ou Identi-

ficação — a *Mitiiuki* ou Caminhada é cantada por ele compassada — chega ao lugar devido, marcado pelo autor.

*HA* — 1 — Anterior: aparece o(a) protagonista, canta a *Issêi* ou Primeira Emissão de Voz sem compasso. Se acompanhado(a) de tsurê — ele, ela, eles ou elas — estes(as) canta(m) a segunda parte da *Issêi* — o(a) protagonista canta, sem compasso, o *Sashi*, Sentimento do(a) personagem — a seguir, os cantos compassados *Sagueutá*, iniciado com nota grave e *Agueutá*, começado com nota aguda.

2 — Média: *Mondô* ou *Diálogo* entre protagonista e coadjuvante. Começa declamado em ritmo característico e passa a cantado sem compasso: é o *Kakeai* ou canto entrecruzado. O protagonista sobrepõe sua primeira nota à última do coadjuvante e vice-versa, resultando impressão muito animada — o protagonista, excepcionalmente o coadjuvante ou ambos ou então personagem principal e acompanhante — se há — canta(m) o *Jiuátashi* ou entrega ao coro — há a primeira intervenção do coro em canto compassado.

3 — Posterior: *Kurí* e *Sashi*, cantos sem compasso — *Kussê* ou canção-tema da peça, compassada. Os três são, quase integralmente, cantados pelo coro. O protagonista sola de quando em vez. Pode ou não bailar o *Kussê*. O primeiro caso recebe o nome de *Mai-gussê* e o segundo, *Igussê* ou Kussê Permanecendo no lugar. O corpo do (a) protagonista se imobiliza, mas sua alma baila, donde a intensa dinamização interior. Conforme a peça, a canção-tema pode não existir, substituída por *Kudokí* ou Lamento, por exemplo. A peça de Shurá, *Támura* tem *Kussês* contrastantes em cada um dos atos: a do primeiro, bela, romântica, de melodia rica, em *iouaguin*, descrevendo a paisagem das cerejeiras ao luar no Templo Kiiomizu; a do segundo, viril, marcial, em *tsuioguin*, narrando batalha heróica.

O remate da parte *Ha* é *Rôngui*, diálogo em compasso, cantado entre protagonista ou ele(a) e acompanhante, se é o caso e o coro. Este faz papel de coadjuvante e dirige perguntas ao personagem central. O(a) protagonista e acompanhante, se há, retiram-se do palco: é o *Nakairi* ou Entrada para Dentro, intervalo preenchido por monólogo ou bailado do *Ai* ou diálogo dele com o coadjuvante em

linguagem mais fácil, da época Muromati. Tudo depende de como é a peça composta.

*KIU* — o coadjuvante canta o *Matiutai* ou Canto de Espera, compassado — *Deuá*: aqui, o(a) protagonista-posterior reaparece, baila ou não, podendo cantar, sem compasso um poema *uaca*. — Gradualmente, o canto passa a compassado, alegre, festivo, trágico ou sentimental ou ainda vitorioso conforme o caso, pelo *Kiri*, canto Finalíssimo, compassado, pelo coro.

Essa é a estrutura duma *peça média de dois atos*. Tanto pode o segundo ato constituir a fase *Kiu* como cada ato ser composto de *Jo-Ha-Kiu*, existindo, portanto, seis fases. As variações são numerosas e quase pode-se dizer: cada uma das duzentas e trinta peças é um caso particular.

Em NÔ, cada verso, cantado ou declamado, deve apresentar Prelúdio, Movimento e Final — como em tudo, possui início, meio e fim. Nas pequenas e grandes coisas. Até o simples passo deve obedecer a essa estrutura.

A somatória de todos os prelúdios, movimentos, finais, dão a peça completa.

Também quanto ao tipo de peças: Jo — equivale à divina; Ha-anterior, masculina; Ha-média, feminina; Ha-posterior, diversas; Kiu, fantástica. Se há três dias de representação, o primeiro tem espírito de Prelúdio, o segundo, de Movimento, o terceiro, de Final.

## 13 — Máscaras de NÔ

A máscara de NÔ é chamada *NÔ-men*, mas quando se fala máscara só, subentendendo *NÔ*, diz-se *omotê*. Sentado diante do espelho, o ator, já vestido, olha sua imagem refletida. Concentra-se, fitando a máscara, que logo será seu rosto. Artista antes de colocá-la, agora *É* o personagem. Colocar a máscara significa injetar, nela, seu corpo e alma. Assim a máscara começa a viver.

Há mais de treze séculos, chegam ao Japão, via China, máscaras de expressões grotescas para representar a *Guigaku*, arte nascida na Índia. Cem anos depois, aparecem as de *Búgaku*, dança da corte de origem alóctone e autóctone, modificadas e aperfeiçoadas através dos tempos.

As de ambos os gêneros, cada qual com expressão fixa, influenciam as primitivas de NÔ. Exemplo, a escola de Shakuzuru, antes do fim de Kamakurá, representativa de deuses irados, monstros, figuras fantásticas. Porém em Muromati, as máscaras se tornam obras-primas de escultura e pintura, pois são de madeira recebendo tintas: rostos de jovens e mulheres de expressão neutra — a qual, segundo os estudiosos, é a expressão do sentimento — para todas as ocasiões, dependendo da habilidade do usuário. Com a máscara, o ator pode encarnar um velho, uma beldade ou um guerreiro, sem se preocupar com o formato do próprio rosto.

Há recursos sutilíssimos nas máscaras, inventados pelos artesãos de Muromati. Um deles, a diferença entre os dois lados do rosto: quando vem pela ponte, a protagonista, por exemplo, tem algum problema. O público vê a face direita, triste. No decorrer da peça, as coisas se resolvem e ela sai pela passarela, mostrando a esquerda, feliz e alegre. Se olha um pouco para baixo, os lábios da máscara parecem cerrados — tristeza. Tal gesto se chama *Omote o Kumorassu* ou Nublar, Entristecer a Máscara. Olhando para cima, vão aparecer entreabertos — sorriso. É *Omote o Terassu* ou *Iluminar a Máscara*. Há ainda movimento oblíquo para a obtenção do olhar de ira e ciúme; seguir com a vista o vôo dos vagalumes, etc. Numerosos detalhes técnicos de escultura e pintura como espaços vazios modelados sutilmente na testa, bochechas, — são responsáveis pela graduação das expressões faciais da máscara.

Os olhos das máscaras femininas têm pupilas quadradas, que lhes dão ar de doçura. Quanto mais forte a personalidade retratada, mais redondas aquelas. A *Dêigan*, nobre beldade sofrendo de ciúme de amor, possui-as, além de purpurina nos olhos. *Iamamba*, Mulher da Montanha, tem dourado e pupilas redondíssimas. Em outras, ainda mais fortes, purpurina até nos dentes. Por ironia, as máscaras de personagens cegos dão campo de visão melhor porque estão vazados longitudinalmente, apesar de semicerrados.

O ator mascarado olha o chão através das fossas nasais. A orientação no palco se faz através dos pinheiros da passarela e as colunas. Normalmente, são usadas máscaras da era de Edo para cá, inclusive as da época contemporânea.

Só em ocasiões especiais, usam-se as originais. Há também de material plástico para amadores.

Quanto aos autores de máscaras e suas épocas:

A) *Lendária*: quatro autores, entre os quais o Príncipe Shôtoku e Kobôdaishi, esculpindo as de *Okina*, o Ancião, anterior ao NÔ.

B) *De Kamakurá para Muromati*: dez autores.

1 — *Nikkô* — 2 — *Miroku*. Ambos fazem também as de *Okina*.

3 — *Iasha* — executa suas famosas *Cinco Obras de Iasha*: *Imâuaka* — *Mássukami* — *Kasshiki* — *Hashihime* — *Shikami*. Atribui-se-lhe também a máscara de *Kojishi*.

4 — *Bunzô* — entre outras, esculpe a de *Kumássaka*.

5 — *Tatsúemon* — o primeiro elaborador da expressão neutra. Obras: *Ko-Omote* — *Shakumi* — *Mássukami* — *Dêigan* — *Rêijo* — *Tchújô* — *Kantan-Otoko* — *Kasshiki* — *Dôji* — *Iorobôshi* — *Júroku*. Conta-se, o Regente Hidêioshi tem três *Ko-Omote* que muito aprecia, esculpidas por Tatsúemon — *Iuki* ou Neve, *Tsuki* ou Lua e *Hana* ou Flor. Presenteia com elas, respectivamente, ao chefe da escola Kômparu, a Tokugaua Iêiassu, que o vence mais tarde e ao chefe do estilo Kongô.

6 — *Shakuzuru* — especializado em expressões de fúria, *Akujô* — *Bêshimi* — *Hannha* — *Ja* — *Akujô-Bêshimi* — *Ôtobide* — *Kotôbide* são de sua autoria. É chefe da *Sarúgaku* de *Ômi*.

7 — *Hímí* — prefere expressões trágicas: *Iasse-Otoko* — *Kauazu* — *Hatati-Âmari* — *Shunkan* — *Uba* — *Rôjo* — *Higaki-Onna* — *Rêijo* — *Iasse-Onna*.

8 — *Êti* — faz o estranho *Otoko-Mássukami*.

9 — *Koúshi* — especialista em anciãos como *Akobujô* — *Koushijô* ou *Kojô* — *Mai-Kojô*.

10 — *T'okúuaka* — esculpe *Aiákashi* — *Kaguekiio* — *Kantan-Ôtoko* — *Uaka-Ôtoko* — *Iorobôshi* — *Fukai* — *Hannha* — *Iamamba* — *Tenjin*. Famosa é sua *Kishiru-Aiákashi* ou *Aiákashi* de Seiva — por usar madeira crua, a seiva escorre e, com o tempo, mancha a máscara em vários

lugares. A personalidade retratada é fantástica, o trabalho, perfeito, donde é ainda mais apreciada por se ter tornado impressionante.

C) *Muromati* — seis autores.

1 — *Zôami* — Ator, passa a esculpir quando mais idoso. Prefere figuras femininas como *Zô-Onna* — *Nakizô* — *Fushiki-Zô*.

2— *Shún-Uaka* — sobrinho de Tokúuaka. Produção, pouca: *Hêida* — *Kasshiki*.

3 — *Tigussa* — executa *Aiákashi* — *Shin-no-Aiákashi* *Rei-no-Aiákashi* — *Nishikigui-Otoko* — *Dôji*. Todas fantásticas.

4 — *Fukurai* — anciãos como *Jô* — *Akujô* — *Assakurajô* — *Mikázuki* — *Hannha* — *Uba*.

5 — *Hôrai* — filho do anterior. Esculpe *Akujô* — *Kaguekiio* — *Hêida*. — *Tokussajô*.

6 — *Sankôbô* — faz *Jô* — *Sankôjô* — *Bêshimi*. Todas as máscaras da era Edo saem de sua casa.

D) *Meado de Muromati até Momoiama*: oito na primeira fase, entre eles, *Hannhabô;* doze na segunda como *Daikôbô* e seus colegas.

Só na era Momoiama há profissionalização desses artistas. Há quatro famílias especializadas, salientando-se a de *Ôno*, a número três.

E) *Depois de Momoiama* — enquanto antes de Momoiama as máscaras são chamadas *Hon-Men* ou *Máscaras Principais*, as após-Momoiama se denominam *Utsushi* — mas não no sentido de Cópia, pois são magníficas. Quase todas vêm da família Ôno. Porém *Mitsutêru*, sobrinho de *Sankôbô* é da primeira família.

O mais famoso é *Zekan*, discípulo de *Daikôbô*, o qual o é de *Sankôbô*, considerado o *melhor do mundo*, pelo Regente Hidêioshi. Vive noventa anos, seu estilo é vigoroso e difícil. As máscaras *Nakizô* e *Shakumi* são quase sempre usadas nos espetáculos do estilo Hôshô, os *Tsukinami-NÔ* — mensais, de professores veteranos, inclusive o chefe da escola.

Seu filho *Iúkan* tem estilo mais suave. Há dez escultores da casa de Ôno, avançando na Era Edo. O sétimo, *Iassúhissa,* torna-se famoso por conseguir esculpir bem qualquer máscara. Só o terceiro não faz nenhuma.

Logo mais, daremos as traduções e características de algumas obras.

*Máscaras Masculinas* (ver figura n.º 4):

• *Kojô ou Koushijô* — criada por *Koúshi,* havendo também de *Fukurai. Jô* significa *Ancião.* O *Ko* e o *Koúshi* dizem respeito ao escultor. A *Kojô,* muito digna, altiva, é usada pelo protagonista-anterior de peças divinas como *Takassago, Oimatsu, Iôrô, Shiga, Arashiiama;* também pelas figuras principais do primeiro ato de *Unrin-In, Úguetsu,* etc.

• *Assakurajô* — de *Fukurai,* é ancião do povo, utilizada pelo protagonista-anterior Pescador de *Iáshima.*

• *Sankôjô* — esculpida na origem por *Sankôbô,* apresenta ainda a de *Kôti.* Também se destina a pescador, barqueiro. Utilizada, entre outros, pelos personagens centrais do primeiro ato de *Tadánori, Iúguiô-Iánagui* e *Tôru.* Também em toda a peça sobre o velho samurai *Sanêmori.* A máscara original de *Sankôbô* é privativa das escolas de *Kômparu, Kongô* e *Kita.*

• *Ôakujô* — de *Shakuzuru,* significa Grande Ancião Forte e Aterrador, de características não-humanas, embora *aku* signifique *mau.* É um dos vários tipos de *Akujô,* usado pelo protagonista-deus que baila o *gaku* ou Espíritos de anciãos que morrem de amor. Exemplo, o de *Aia-no-Tsuzumi* ou Tamboril de Tecido, apaixonado pela princesa, que lhe reaparecerá se tocar um tamboril coberto de tecido. Desesperado por não conseguir som algum, suicida-se no lago. Reaparece como fantasma para atormentá-la.

Pode também usar a máscara de *Fukurai, Hanakobu-Akujô* ou *Akujô* de Galos nas Narinas ou melhor, Narinas Esparramadas. No primeiro ato, o velho utiliza a *Akobujô,* esculpida por *Hôrai.* Outros *Akujô*: *Koakujô* de *Fukurai,* sendo *Ko* relativo a Pequeno, *Uashibana-Akujô* ou *Akujô* de Nariz Aquilino, do mesmo autor, ambas para o protagonista-posterior de *Tchôrio.* E a engraçadíssima *Bêshimi-Akujô,* de *Shakuzuru,* também conhecida como *Bêshimi*

KOJÔ
ASSAKURAJÔ
SANKÔJÔ
ÔAKUJÔ
AIJÔ
TOKUSSAJÔ
IORÍMASSA
KAGUEKIIO
SHUNKAN
KANTAN-ÒTOKO
TCHÚJÔ
SEMIMARU
KASSHIKI
ÔGASSHIKI
DÔJI
IOROBÔSHI

**Figura 4**

de Barba, para a figura central do segundo ato de *Kurama-Têngu* no caso de atuar com cabeleira grande branca.

• *Maijô* — de *Fukurai*, Ancião que Baila. Para o protagonista-posterior de peças onde ele executa o *jonomai* de tambor de alta hierarquia. Exemplos: *Oimatsu, Iúguiô-Iánagui, Saiguiô-Zákura*. Pode usar, também, a *Shiuajô* ou a de Ancião Enrugado de *Hôrai*.

• *Tokussajô* — de *Hôrai*, para o personagem principal de *Tokussa*, enlouquecido pelo desaparecimento do filho — de final feliz, o enredo — e também para o protagonista-anterior de Tamboril de Tecido.

• *Iorímassa* — para a figura central de peça homônima exclusivamente. É guerreiro-poeta de setenta e cinco anos. Há também a esculpida por *Tokúuaka*. O Pavilhão Japonês do Ibirapuera em São Paulo expõe u'a máscara de *Iorímassa*, existindo tipos diferentes dela.

• *Kaguekiio* — de *Hôrai*, especial para a peça desse nome. A de *Ujitada*, a expressão mais branda, não possui barba. Outros tipos de máscara há, retratando o velho guerreiro de Hêike, cego, exilado no sul do país após a vitória dos Guênji. A visão do usuário é melhor que a das de videntes devido aos olhos recortados ao longo.

• *Shunkan* — de *Himi* — exclusiva para o protagonista dessa peça. As faces encovadas, a expressão sofredora mostram bem sua situação de exilado político.

• *Kantan-Otoko* — de *Mitsútaka*, o quarto da casa de Ôno. A criação original é de *Tokúuka*. Literalmente. Homem de Kantan, utilizada para a figura principal do segundo ato de *Takassago, Iôrô, Shiga*, deuses jovens e ágeis. que bailam o *kamimai*. Também na peça *Kantan*: o jovem filósofo Rôssei, desejoso de saber o que é a vida, pretende procurar um mestre com resposta plausível. Adormece na estalagem, sonha ser Imperador, com riquezas, vassalos, palácio magnífico. Ele próprio baila alegre o *gaku*. A situação dura cinqüenta anos. Então a dona o desperta, a refeição está pronta. A vida é um sonho — compreende o moço. A máscara de *Kantan-Otoko* é o protótipo da expressão neutra.

• *Tchújô* — de *Kôti*, o general-aristocrata. Este é do primeiro tipo, com furo para prender a *hatimaki*, faixa

usada na testa pelos guerreiros nas lutas. Para os protagonistas-posteriores de *Tadánori, Shúnzei-Tadánori, Tomônaga*. O segundo tipo de *Tchújô*, de *Tatsúemon*, sem furo na testa, é para as figuras centrais do segundo ato de *Unrin-In, Oshio, Suma-Guênji, Tôru*, etc., não-guerreiras, só aristocratas.

• *Semimaru* — especial para o acompanhante desse nome, de peça homônima. Existe também a de *Mitsutêru*, entre outras. Príncipe cego, tocador de *biuá*, vive numa choupana, recebendo, por acaso, a visita da irmã neurótica e errante. Vale o mesmo dito para os olhos de *Kaguekiio*.

• *Kasshiki* — de *Tatsúemon*, para o protagonista de *Káguetsu*, adolescente meio monge, meio artista, tipo da Idade Média. Pode ser utilizada, também, pelo personagem principal do primeiro ato de *Támura*. Há a variante *Kogasshiki*, Pequena *Kasshiki*, para *Káguetsu*. Se um garoto faz o papel, atua sem máscara.

• *Ôgasshiki* — de *Tatsúemon*. Grande *Kassihiki*, para o protagonista de *Jinen-Kôji*, também pregador-artista, numa peça muito mais difícil.

• *Dôji* — de *Iúkan*, Menino. Para as figuras centrais do primeiro ato de *Támura* e *Kokaji* e posteriores de *Tenko* ou Tamboril do Céu e *Kikujidô*, além de *Makurajidô*.

• *Iorobôshi* — de *Tatsúemon*, para o protagonista cego da peça desse nome.

Existem variações numerosas dentro de cada tipo, outros detalhes, mas passemos às *Máscaras Femininas* (ver figura n.º 5):

*Ko-Ômote* — de *Tatsúemon*, Pequena Máscara. Rosto de graciosa virgem, para personagens centrais de peças femininas nos estilos Kômparu e Kitá. No de Hôshô, é mais comum ser usada pela acompanhante. Porém pode ser utilizada para *Kakitsúbata* e *Kotchô* e para as protagonistas-anteriores de *Funabênkei, Motomêzuka, Tômoe*. Na escola Kanze, *Uaka-Onna* ou Mulher Jovem é destinada para figuras centrais femininas.

*Zô* — esculpida na origem por Zôami, assim chamada em sua homenagem. Para deusas e donzelas celestes como em *Hagoromo*. O estilo Hôshô, porém, usa a *Zô* ou *Zô-*

*Onna* — significado igual — para quase todas as personagens femininas, seja para gente viva como em *Iuia* e *Ohara-Gokô*, *Sôshiárai* como para Espíritos — *Izutsu*, *Matsukaze*, *Êguti*, *Tôboku*, etc. — e Espíritos de flor qual *Fuji*.

• *Naki-Zô* — de *Zôami*, *Zô* Chorosa devido a seu ar melancólico. Utilizada pela escola de Hôshô para deusas em geral, donzelas celestes como em *Hagoromo* e para a protagonista-anterior de *Dôjôji*. Existe também a *Naki-Zô* de *Tatsúemon*.

• *Magojirô* — de *Tatsúemon*, havendo a de *Kôti*. Mulher Jovem, usada na escola de Kongô para a figura principal de peças femininas. Na de Hôsho, destina-se, também, à protagonista-anterior de *Funabênkei*.

• *Shakumi* — de *Kôti*. *Shakumu* é Ser Côncavo (a). sendo chamada Shakumi por dar essa impressão. Algo sombria, tem muitas variações. Para loucas como as de *Mídera*, *Sakurágaua*, *Sumidágaua* e para as personagens principais do primeiro ato de *Fujito* — mãe desesperada pelo assassínio do filho jovem — e de *Kurôzuka*, *Âma*, *Iamamba*, *Kinuta*.

• *Dêigan* — de *Tatsúemon*, havendo-a também de *Kôti*. O nome deriva de *Kindêi* — Purpurina — nos olhos. É nobre beldade sofrendo por ciúme de amor. Sua vista parece cheia de lágrimas, a expressão alterada. Para a protagonista-anterior de *Aôi-no-Uê* e posteriores de *Têika* — Espírito de princesa-poeta não podendo libertar-se — e *Âma* — Espírito de mergulhadora transformada em habitante do fundo do mar.

• *Onna-Mássukami* — de *Kôti*. *Mássukami* traduz-se, literalmente, por Cabelo de Trinta centímetros. É para figura principal louca ou possuída por Espírito. Exemplos: *Sakagámi*, a princesa errante de *Semimaru;* a sacerdotisa xintoísta de *Makiguinu*, que salva um homem da condenação; a protagonista-posterior de *Mitsúiama:* idem para *Tômoe*, embora esta não seja louca. Pálida, rosto longo, descabelada, possui covas na face e na testa. Tem dignidade, nariz bem feito, muito bonita e estranha. Há também a esculpida por *Iasha*, a expressão mais carregada, chamada *Mássukami*.

• *Iamamba* — de *Tatsúemon*, a Mulher da Montanha, para a personagem principal da peça homônima, exclu-

KO-OMOTE
ZÔ
NAKI-ZÔ
MAGOJIRÔ
SHAKUMI
DÊIGAN
ONNA-MÁSSUKAMI
IAMAMBA
MÁMBI
RÊIJO
IASSE-ONNA
RÔJO
KÁNAUA-ONNA
HASHÍHIME
NAMANARÍ
HANNHA

**Figura 5**

sivamente. Figura fantástica, muito forte. Notar as pupilas redondas. Há também a máscara esculpida por *Shakuzuru.*

• *Mámbi* — de expressão misteriosa, para as protagonistas anteriores de *Momijigari* e *Sesshôsseki,* beldades que são, na realidade, horrível demônio e raposa monstruosa respectivamente.

• *Rêijo* ou Mulher-Espírito — de *Êti,* para fantasma como a personagem central do segundo ato de *Têika.* Seu outro nome é *Riô-no-Onna.*

• *Iasse-Onna* — ou Mulher Magra, de *Himi,* para protagonistas-posteriores de *Kinuta, Motomêzuka* e as *Três Anciãs* de *Obássute, Higaki* e *Sekidera-Komati.* Da mesma família, há *Higaki-Onna,* antiga beldade agora velha para a peça *Higaki.*

• *Rôjo* — de *Ômi,* Anciã para as figuras centrais de *Ômu-Komati* e as *Três Anciãs* já citadas.

• *Kánaua-Onna* — de *Tatsúemon,* para a protagonista-anterior da peça *Kánaua,* plebéia ciumentíssima com o marido infiel e também para *Kurôzuka,* no caso de utilizar cabeleira grande branca.

• *Hashihime* — de *Iasha,* cuja tradução literal é Princesa da Ponte. Para as figuras principais do segundo ato de *Áma* e *Kánaua.* Nesta última peça, o ciúme de amor está transformando-a em demônio.

• *Namanarí* — de *Magojúrô.* A palavra *Namanarí* indica, ao pé da letra, o peixe *funá,* parente menor da carpa, ainda não desenvolvido. Mas como máscara de NÔ, é demônio feminino, cujos chifres estão nascendo. De uso exclusivo da protagonista-posterior de *Kánaua,* é um dos tipos mais repelentes porém desperta um pouco de piedade.

• *Hannha* — demônio feminino, após desenvolver-se, o estágio final de *Namanarí.* Seu autor é *Fukurai,* havendo também obra de *Iasha* e a de *Shakuzuru,* chamada *Hiragata-Hannha* ou *Hannha*-Plana por sua linha quadrada, achatada para os lados. A máscara se caracteriza pelos olhos arregalados, boca muito aberta e chifres. Utilizada pelas personagens centrais da segunda parte de *Aôi-no-Uê, Kurô-*

*zuka* e *Dôjôji*. Há a *branca*, para *Aôi* e a *escura* para *Kurôzuka*.

Voltando às primeiras máscaras femininas estudadas — *Ko-Ômote* — *Mâmbi* — *Magojirô* — *Fushiki-Zô* — *Shiro-Shákumi*, o estudioso e ele mesmo escultor de máscaras de NÔ, professor Suzuki Kêiun, enumera as seguintes diferenças entre elas:

*Ko-Ômote*: Alta na parte mediana — olhos salientes — cantos da boca levantados. Acrescentemos, boca pequena.

*Mâmbi*: Alta na parte mediana — olhos salientes, os mais saltados de todas as cinco máscaras — boca plana e grande — lábio inferior ligeiramente recuado.

*Magojirô*: Das máscaras femininas, tem madeira de menor espessura — boca pequena — o queixo mais longo de todos — testa estreita.

*Fushiki-Zô*: O rosto mais bem proporcionado, plano — linha dos olhos baixa — testa larga — lábio inferior levemente saliente.

*Shiro-Shákumi*: Sua madeira é de maior espessura — boca reta — pouca abertura dela.

As máscaras são levemente menores que o rosto humano, mas as femininas têm comprimento básico de 21,2 cm. As masculinas são mais largas, porém jamais ultrapassam o limite anterior em longitude.

*Máscaras de figuras fantásticas* (ver desenho n.º 6):

- *Ôtobide* — executada por *Kôti*. Tradução ao pé da letra, Grande Saliente. Para protagonistas-posteriores-deuses de *Arashiiama, Kamo, Kuzu, Enôshima*. Sua expressão é dinâmica, olhos arregalados, boca aberta como se cuspisse algo ardido. Há também obra de *Shakuzuru* no gênero.

- *Kotôbide* — esculpida por *Ômi*. Pequena Saliente, Criação anterior de *Shakuzuru*. Usada pelas figuras centrais do segundo ato de *Kokaji* e *Sesshôsseki* ou Pedra Assassina — nesta última peça, uma raposa, depois de praticar muitas maldades na Índia e na China, transforma-se numa bela dama da corte no Japão. Descoberta, é exterminada, transformando-se numa pedra que mata as aves incautas que voam sobre ela. Seu espírito se liberta graças às orações dum monge.

• *Ôbeshimi* — de *Shakuzuru.* Aqui, há expressão oposta à de *Ôtobide.* Usada pelos protagonistas-posteriores de *Kurama-Têngu, Zêgai, Dáie, Kuruma-Zô,* os quais são *Tengú,* figuras fantásticas. Também em *Kumássaka,* sobre o fantasma do guerreiro vencido por *Ushiuaka,* futuro general Ioshitsune. Sua expressão é engraçada, algo sonsa.

• *Kobêshimi* — de *Shakuzuru,* para personagens principais do segundo ato das peças *Ûkai, Nomôri* ou Guarda do Campo — nesta peça, um demônio manso munido de grande espelho, refletor de tudo quanto se passa no Universo, do céu até o inferno.

• *Saru-Tôbide* — de *Shakuzuru,* com aquela denominação por lembrar *Saru,* isto é, Macaco. Para protagonista-posterior de *Núe.* Esse monstro tem cabeça de macaco, patas de tigre, cauda de cobra com cabeça dela na ponta, voz de pássaro chamado *Núe.* Daí seu nome. Conta-se, o *Núe* é derrotado por Iorimassa.

• *Tchôrei-Bêshimi* — de *Ômi* para as figuras centrais do segundo ato de *Eboshiôri* e *Kumássaka,* que são as mesmas, porém o primeiro é a pessoa viva e o segundo, seu Espírito. Porém no primeiro caso, costuma-se usar máscara semelhante chamada *Kumássaka.*

• *Tenjin* — de *Tokúuaka. Significa* deus do Céu.(1) Para os protagonistas-posteriores-deuses de *Shari* e *Kinsatsu.*

• *Shôjô* — de *Zekan.* O gênio do saquê, exclusivo do personagem principal da peça. Risonho, rosado, alegre pelo álcool ingerido.

• *Aiákashi* — um dos vários tipos, esculpidos por *Tokúuaka, Hôrai* e *Tigussa.* Essa figura surge no mar encapelado, ameaçando os barcos de naufrágio. Utilizada pelo protagonista-posterior de *Funabênkei, Êma,* além de *Matsúmushi,* etc, embora os dois últimos não sejam do mar.

• *Mikázuki* ou Meia Lua — de *Fukurai,* variante de *Aiákashi.* Assim chamada por sua marca na parte interna. Para a figura central do segundo ato de *Funabênkei, Shôki, Raiden* e *Êma.*

• *Kurôhigue* — ou Bigode Preto de *Tokúuaka,* para protagonistas-posteriores de *Kássuga-Riújin, Mekari, Tiku-*

(1) Ao pé da letra.

ÔTOBIDE
KOTÔBIDE
ÔBESHIMI
KOBÊSHIMI
SARU-TÔBIDE
TCHÔREI-BÊSHIMI
TENJIN
SHÔJÔ
AIÁKASHI
MIKÁZUKI
KURÔHIGUE
DÊIJA
SHINJA
SHIKAMI
SHISHÍGUTI
KAUAZÚ

**Figura 6**

*bushimá*, deuses do mar ou *Riújin*. Há a máscara de *Kurôhigue* por *Shakuzuru*, mas sem bigode.

• *Dêija* — de *Shakuzuru*. Significa Cobra de Purpurina. Para a personagem principal do segundo ato de *Dôjôji*. Existe também máscara de nome *Ja*, Cobra.

• *Shinja* — de *Shakuzuru*. Verdadeira Cobra, literalmente, mas os estudiosos colocam-na como sendo da família da *Hannha*. Notar a língua exposta. É máscara mais forte que *Hannha*. Para a protagonista-posterior de *Dôjôji*.

• *Shikami* — usada pela figura central da segunda parte de *Momijigari* e *Tsutigumo*. De cor vermelha, é demônio sem chifres.

• *Shishiguti* — de *Shakuzuru*, ao pé da letra, Boca de Leão. Para o protagonista de *Shakkiô*. Seu acompanhante usa *Kojishi* ou Pequeno Leão. Ambos são leões guardas do Paraíso, havendo variações.

• *Kauazú* — de *Himi*. Para morto por afogamento como em *Akogui*. *Kauazú* significa Rã, nome dado por sua semelhança com o batráquio.

Há muitas variações dentro de cada tipo descrito.

*Outros tipos de máscaras* (ver figura n.º 7):

• *Okina* — de *Himi*. Esta é a *Hakushikijô*, branca, para o Ancião protagonista da peça *Okina*. O cômico *Samba-Sô* usa a *Kokushikijô*, preta. Ambas fogem às características do NÔ: cortes dos dois lados do queixo, olhos inteiramente vazados sem ser cego, sorriso radiante. A barba e as sobrancelhas, bem cerradas, são feitas de pêlos ou algodão.

• *Uaraijô* — ou Ancião Risonho de *Fukurai*, existindo também a esculpida por *Hôrai*. Uso semelhante ao de *Sankôjô*.

• *Reijô* — ou Ancião-Espírito de Fukurai. Para a figura central do primeiro ato de *Utô*.

• *Koakujô* — Pequeno Ancião Forte e Aterrador de *Fukurai*. Para o personagem principal do segundo ato da peça *Tchôriô*, sobre famoso general e estrategista chinês. É seu mestre que usa a máscara.

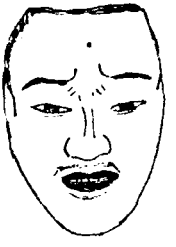
OKINA

UARAIJÔ

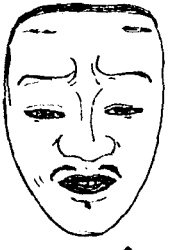
REIJÔ

KOAKUJÔ

HÊIDA



IMA'UAKA



UAKA-ÔTOKO

JÚROKU

IASSE-ÔTOKO

OTOKO-MASSUKAMI

HATATI-ÁMARI

JIDÔ

UAKA-ONNA

FUSHIKI-ZÔ

FUKAI

UBA

Figura7

*Hêida* — de *Tokúuaka* para militar de talento excepcional. Há a escura, mais severa, e a *Shiro-Hêida*, branca, para os protagonistas-posteriores de *Támura, Ebirá, Kanêhira*. Também para *Iáshima*. Possui furo na testa para fixar a *hatímaki*.

• *Imáuaka* — de *Ômi*. Para a figura central do segundo ato de *Ikuta-Atsúmori, Tadánori, Shúnzei-Tadánori, Utáura* — este último, sacerdote xintoísta ressuscitado.

• *Uaka-Otoko* — de *Tatsúemon*. Homem Jovem. Para *Utáura* e o protagonista-posterior de *Ominameshi* — suicida, após uma mulher que o odeia, porém a peça não é tão trágica pois utiliza a máscara citada. O ator renomado pode substituir a de *Tchújô* por *Uaka-Otoko* ou *Imáuaka*.

• *Júroku* — Dezesseis, de *Tatsúemon*. Para personagens principais do segundo ato de *Atsúmori, Tomônaga* e *Ikuta-Atsúmori*, além de *Tsunêmassa*. Dezesseis anos é a idade da morte de Atsúmori de Hêike, militar-flautista. Tsunêmassa é exímio tocador de *biuá*.

• *Iasse-Otoko* — de *Himi*, para protagonistas posteriores de *Akogui, Utô, Fujito* e para *Kaioi Komati*, de um ato. Nesta, é usada pelo nobre Fukákussa-no-Shôshô, apaixonado pela bela poeta Ono-no-Komati. Ela não quer saber dele. Visita-a para completar cem noites, mas falece na nonagésima-nona, levando o sentimento de frustração e saudade. Quando ela passa para o outro lado, ele não a larga.

• *Otoko-Mássukami* — de *Êti*, para o personagem principal do segundo ato de *Matsúmushi*, onde o tema é a amizade profunda de dois homens; a saudade do companheiro, que desaparece ao seguir a voz dos insetos no outono.

• *Hatati-Ámari* — de *Himi*. Tradução, Cerca de Vinte Anos. As palavras derivam da peça *Fujito*, e a máscara é exclusiva do protagonista-posterior dela, morto injustamente com essa idade. Obra-prima de realismo, diz-se mesmo, o autor copia-a do natural. A expressão, as narinas, o cabelo são admirados até hoje.

• *Jidô* — de *Kôti.* Menino de características não humanas, gênio. Há também de *Tatsúemon.* A *Dôji,* semelhante a esta, é mais humana, porém de uso igual: para as figuras centrais do primeiro ato de *Támura, Kokaji, Ôeiama* e também para o protagonista-posterior de *Tenko, Kikujidô* e *Makurajidô.* Nas duas últimas, é gênio do crisântemo, de vida eterna.

• *Uaka-Onna* — de *Kôti.* Mulher Jovem, mais velha que *Ko-Omote.* Usada pela escola de Kanze para protagonista de peças femininas.

• *Fushiki-Zô* — de Zôami, *Zô* com Nó de madeira, da família da *Zô* ou *Zô-Onna* da escola de Hôshô. O uso é o mesmo. Seu nome deriva do nó da madeira na base do nariz. Devido a esse acidente, *Zôami* esculpe a *Zô-Onna,* diz-se. Porém a *Fushiki-Zô* é tão bela, de proporções perfeitas, que é usada ainda hoje e vem sendo reproduzida de propósito com o nó.

• *Fukai* — de *Tokúuaka* — traduz-se por Profunda. Mulher de meia idade, a expressão menos sombria que *Shakumi.* Para a protagonista de *Hibariiama,* dama que cria a princesinha abandonada pelo pai por intrigas da madrasta, sustentando-a com a venda de flores do campo. O final é feliz. Em contraste com a *Fukai,* há a *Assai* — Rasa — para a mesma peça. A *Ômi-Onna* de *Tatsúemon* é também para mulher de meia idade.

• *Uba* — de *Himi,* Anciã, havendo também obra de *Fukurai.* É para a acompanhante de idade, mas também para as protagonistas de *Settai* — mãe que perde seus filhos na guerra — e *Sotoba-Komati.*

O queixo da máscara de NÔ deve ficar pouco acima do queixo do usuário. Existem diferenças de aspecto na pintura dos fios de cabelos das várias máscaras femininas. O assunto é fascinante, mas precisamos passar adiante.

"Podem rir" — escreve o professor Kêiun — "mas fico doente quando esculpo máscara da família do Homem Magro."

Ensina, também, a maneira correta de segurar a máscara de NÔ quando se quer examiná-la: colocar o polegar na parte externa do furo ao lado, onde se enfia a fita para

amarrá-la e os demais dedos para a parte interna. Assim não se prejudica as tintas de séculos nem as novas; esfregar sua superfície, puxar os chifres da *Hannha* para saber se estão firmes é insensatez e desrespeito ao artista e a sua obra. Conta ainda, um ocidental, certa ocasião, pede para ver u'a máscara e pega-a pelo nariz!

O coadjuvante e os personagens masculinos das peças do tipo-*Diverso* atuam sempre de rosto descoberto. Utilizam, então, a própria face como máscara, movimentando os músculos ao mínimo. O chapéu do coadjuvante monge é bem fundo, cobrindo a linha das sobrancelhas. Mas o intérprete abre bem a boca para declamar e cantar o melhor possível. Só não pode exagerar. Uma vez sentado no *lugar de uaki*, terminada sua parte, dilui-se, imóvel, como se não existisse. Nem deve ligar ao mosquito que comece a sugar seu sangue. Por isso se diz, atuar de rosto descoberto é mais difícil que de máscara.

## 14 — Indumentária

As roupas interiores e as meias — *tabi* — são brancas. Por cima, um quimono de nome *dôgui* — roupa de tronco, ao pé da letra. Coloca-se *eri* ou gola de cor apropriada ao papel. A seguir, um quimono de nome genérico *Kitsukê*, o qual é ajustado pela *dô-obi* ou faixa de tronco. Veste-se *hakamá*, tipo de saia-calça, apropriada a cada caso e se remata com a roupa de cima, espécie de casaco bufante de forma variável. Depois vem a *Katsura* ou peruca, a *katsura-obi* ou faixa de cabeleira como remate. O artista sai dos camarins para a Sala do Espelho, antecâmara da passarela e só aí recebe a máscara.

Vestes para personagens femininas: *Karaôri*, que é o casaco — *Kitsukê*, sob o anterior, podendo ser do tipo *Nuihaku* ou *Surihaku*, — *Maiguinu* ou manto para bailar.

Vestes para personagens masculinos: *Kariguinu*, *Tchôken* e *Mizugôromo*, *Happi* — *Sobatsugui* — *Kitsukê*, de tipos *Atsuita* e *Nôshime* — *Suhô* — *Hanguiri*, que é *hakamá* estreita — *Naga-Bakamá* ou longa.

*Karaôri* é mais grosso, rico entremeado de fios de ouro e prata. Até platina é usada como num ainda conservado na

escola de *Hôshô* — os séculos não mudam sua bela aparência. *Nuihaku* e *Surihaku* são mais leves, sendo, porém, obras-primas de artesanato: a do primeiro tipo, é bordada, a do segundo, estampada. *Maiguinu* é ampla, as mangas de comprimento e largura o dobro das demais vestes.

*Kariguinu*, cuja tradução literal é manto de caça, pode ser em *auasse* ou *hitôe*. *Auasse* para deuses e personagens de alta categoria; *hitôe* para o sacerdote xintoísta. *Tchôken* ou seda longa equivale ao *Maiguinu* feminino, usado para personagens nobres. Pode também ser vestida por personagem feminina como a donzela celeste de *Hagoromo*.

*Happi*, tipo de quimono curto, existe no tipo *auasse*, forrado para demônios e generais; *hitôe*, sem forro para guerreiros aparentados com a casa imperial como os de *Hêike*. *Sobatsugui* é *auasse-happi* sem mangas, simbolizando o uso de capacete e armadura pelo personagem guerreiro.

*Atsuita*, semelhante ao Karaôri, é grosso, com fios de ouro ou prata. Próprio de demônios e personagens fantásticas. Veste-se esse quimono por baixo do *Mizugôromo*, *Happi*, *Sobatsugui* ou *Tchôken*.

*Mizugôromo*, usado tanto por personagens femininos como masculinos, conforme a peça, é manto leve, armado, amplo. Tradução — manto de água.

*Nôshime* há liso para anciãos e sacerdotes; em listas para guerreiros de categoria mais baixa e plebeus, às vezes para mulheres do povo de meia idade. *Suhô* e *Hitatarê* fazem conjunto de padronagem igual — como o terno em linguagem atual. O *Suhô*, correspondente ao paletó, é usado sozinho, junto com outras peças, não só para guerreiros como para homens em geral em NÔ. Mas na vida comum da Idade Média, *Suhô* e *Hitatarê* são roupas de samurais.

Quanto à *hakamá* ou *saia-calça* existe nos tipos: *Ôguti* ou de boca larga, *Hanguiri* ou estreita, de rica padronagem, *Naga-bakamá* ou longa, *Sashinuki* amarrada nos tornozelos e a *Hitatarê*, de barras se arrastando no chão. É muito comum usar a *Ôguti* e vestir vários tipos de quimono.

A cor branca representa a divindade. O escarlate na vestimenta, mesmo parcial, é chamado de *iroiri* ou com cor, próprio de mulher jovem; sem escarlate denomina-se *iro-nashi* ou sem cor, mesmo havendo outras. Isso vale para a

*katsura-obi* ou faixa de cabeleira e para a *Koshiôbi*, de cintura, com parte larga pendente na frente.

Numerosas combinações são possíveis, cada qual com nome especial. O aspecto comum de mulher no teatro NÔ é *Karaôri-Kinagashi*, isto é vestindo Karaôri, correspondente ao casaco, bem folgado, amarrado na cintura. Adiante, veremos isso na protagonista de *Iuia*. Se despir a manga direita, deixá-la pender atrás, tal modo se denomina *Nugui-Sague* ou despir-pender, dando impressão de dinamismo. Há maneira de vestir o quimono semelhante ao modo comum, justo, sem deixá-lo bufante no peito — chama-se *uba-zuke* ou vestí-la como anciã. A denominação deriva da Anciã da peça *Takassago* e outras, que assim procedem e por cima do quimono vestem *Mizugôromo*. A Sacerdotisa de Têruhi de *Aôi-no-Uê* também, mas há diferença na cor das roupas e detalhes como trazer um rosário.

Se a personagem usa *Ôguti* e por cima, o casaco *Karaôri*, tem-se *Tsuboori-Sugata* — aspecto de vaso dobrado, nome originário talvez da forma obtida. Característico de mulher de alta classe e o *Karaôri* é sempre *iroiri*, isto é, leva escarlate. A cor da *Ôguti* varia também. Por exemplo, *Tômoe*, a princesa-guerreira, usa-a branca; a vermelha é uniforme das damas da corte de Heian.

*Koshimaki* significa envolver os quadris. Se a protagonista assim procede com o quimono *Nuihaku* e veste *Karaôri* em *tsuboori* por cima, tem-se o aspecto da do primeiro ato de *Aôi-no-Uê* e *Dôjôji*. Se tirar o casaco, recebe, essa aparência, o nome de *Moguidô*, simbolizando a seminudez. É o caso da protagonista-posterior de *Aôi-no-Uê*, mostrada adiante.

Vestir *Tchôken* ou seda longa sobre Moguidô é o caso de *Izutsu*, *Kakitsúbata*, *Sotoba-Komati*, mulheres vestidas com roupas masculinas. Se em vez de *Tchôken* usa *Mizugôromo*, a figura é característica de viajante. Por exemplo: em *Sumidágaua*, *Midera*, *Sakurágaua*.

Muito há a dizer a respeito da indumentária, mas o exposto é o essencial, embora o assunto seja fascinante.

Passando às perucas: *Jôgami* e *Ubagami* designam, respectivamente, a do ancião e da anciã; as de mulheres em geral lembram penteados do balé clássico, mais cheios e ricos; anjos e donzelas celestes têm cabelos longos, em rabo

de cavalo nas costas. Para os Espíritos de guerreiros, há cabeleiras de nome genérico *Tare* ou pendentes, podendo ser *Kurotare* ou pretos e *Shirotare*, brancos, estes, para os de idade avançada.

*Kashirá* significa cabeça ao pé da letra, mas é relativa à cabeleira imensa, usada por personagens fantásticos — *Kurogáshira* ou negra para o protagonista-posterior de *Funabênkei; Akagáshira* ou vermelha para *Shôjô; Shirogáshira* ou cabeça branca para *Iamamba*. Na peça *Shakkiô*, um dos leões que guardam o Paraíso pode usar a branca e outro, a vermelha.

Há ainda os *ebôshi*, chapéus da corte ou não, de vários formatos para homem e mulher, coroas de anjos e princesas — chamadas de *Tengán* — toucas para monges, *Sumibôshi*, que tem variações — *Tokin*, chapeuzinho de monge-guerreiro, com doze pregas referentes às doze causas das conseqüências do Budismo, etc.

Os personagens usam *Tchúkei* — nome do leque do NÔ — com desenhos e colorações apropriadas a cada caso. Por exemplo, para a peça *Shôjô* é usado o *Midare-no-Ôgui* no bailado *Midare* ou desmanchamento. Possui fundo em ouro, com nuvens e friso na parte inferior, escarlates; pouco acima do detalhe anterior, composição de onze círculos, cada qual com faixas concêntricas brancas e turquesa escuras (ondas do mar). É o caso do leque na escola de Hôsho, havendo diferenças nas demais.

O ramo de folhas de bambu na mão representa a loucura. Bastões, varas de pesca, alabarda, arco e flecha, carcaz, vassoura, ancinho, tocha, espada, guarda-chuva, documento, carta, baldes, folhas para escrever poesia ou *tánjaku*, ramo de flores, etc. são utilizados.

O espectador experimentado sente o tipo de personagem através de tal ou qual indumentária e objetos trazidos. Deve sempre reinar harmonia perfeita entre máscara e roupagens pois elas se completam.

No tempo de Kan-Ami e Zêami, não há ainda tantos tipos de vestimentas nem a riqueza dos séculos posteriores. Zêami fala, em seu livro *Fúshi-Kaden*, verificar bem como vestir o quimono e a *hakamá* para representar senhoras nobres — há convenções de séculos a respeito; portanto, pergunte a entendidos como fazê-lo para não haver erros.

Quanto a mulheres comuns, não existem tantas dificuldades. Bastam *koromo* e *kossode* — talvez correspondentes a *karaôri-kinagashi* e *Mizugôromo* — dando aspecto bem feminino e gracioso. Tanto o quimono como a *hakamá* devem ser mais longos, evitando aparecerem os pés; também as mangas, compridas; a faixa para prender a roupa precisa ser usada para tornar mais bela a personagem.

Em *Sarúgaku-Dangui* ou *Explanações sobre Sarúgaku*, o autor acrescenta, ela não deve mostrar a pele abaixo do pescoço. (As mãos, pode). É feio usar *katsura-obi* larga; vermelha, então, é ridícula. Quando se veste *Kariguinu*, a faixa da cintura não aparece — porém isso não significa a possibilidade de usar qualquer coisa. Tomar o máximo cuidado também com o não visível. A indumentária do Ministro nas peças divinas é bom seja de *suikan* — tipo de seda — no manto e *hakamá*. Para o acompanhante, manto e *Ôguti* do mesmo tecido. Para Sakagámi, a protagonista de *Semimaru*, princesa louca, Zêami resolve usar *Mizugôromo* vermelho — esse manto mostra, no caso, a loucura dela e a cor, a alta condição social. É um sucesso e a moda pega, sendo usada para outros tipos de peças. Fica esquisito, diz ele, porque não é próprio.

Harmonia, bom gosto, cuidado com os detalhes são suas constantes.

Nos primórdios do NÔ, os chefes de escolas recebem, como prêmio dos senhores feudais, riquíssimas roupas, que vão sendo usadas no palco — são o início das conhecidas hoje em dia. Depois, com o apoio oficial, o artesanato próprio se desenvolve, havendo grande concorrência. Conservam-se, ainda, obras-primas do século dezesseis para cá. No *Karaôri*, flores são usadas para mostrar feminilidade; folhas de escrever poesia como *tánjaku*, retangulares e *shikishi*, quadradas, coloridas para roupas de personagens poetas; no *Atsuita*, para demonstração de força do usuário, há grandes padrões de leões, nuvens, raios. O protagonista-anterior de *Kurama-Têngu* usa quimono tipo *Atsuita* de xadrez bem grande, símbolo de seu vigor.

Enquanto as vestes de NÔ são perfeitas a qualquer distância, no Kabuki, o bonito efeito vale só de longe, sendo mesmo grosseiras de perto. O NÔ se desenvolve sob o patrocínio da aristocracia, o Kabuki, no meio burguês; o Nô

tem caráter de escultura porque máscara e roupas já o são, a maneira de representar é tridimensional, enquanto o Kabuki possui as duas dimensões da pintura.

A indumentária de NÔ é chamada *NÔ-Shôzoku* e não *NÔ-Ishô*.

## 15 — Iluminação

Quando o NÔ é representado ao ar livre na origem e durante os séculos de proteção pelo shogunato, embora nesses já exista telhado no palco e na passarela, a luz é a solar. À aurora, a peça divina; pelas dez horas, a de guerreiro; a feminina à claridade do meio-dia; a *diversa* no calor da tarde; ao crespúsculo, a fantástica. Entre elas, farsas de *Kiôguen*, quatro no total. Nos espetáculos noturnos, há uso de velas ou archotes.

As máscaras e a indumentária são feitas para utilização à luz natural. Com a eletricidade, surgem problemas como reflexo demasiado nas primeiras, mudanças de cores na última e apesar das tentativas, não se tem ainda a iluminação artificial perfeita. Que tal imitar, em recinto fechado, a variação da luz do sol? propõe um amador aficionado.

## 16 — Autores de Peças de NÔ

Conservam-se os nomes de vinte e cinco, embora existam muitas peças cujos autores continuem desconhecidos.

*1 — Kan-Ami Kiiôtsugu. 2 — Zêami Motokiio. 3 —* Kiami — ator de Dêngaku, pouco mais velho que o anterior. 4 — Iami — contemporâneo de Zêami, ator de Sarúgaku, 5 — Ênami-no-Sáemon — nome verdadeiro, Gorô. Ator do grupo Ênami de Tamba, contemporâneo de Zêami.

6 — *Kanze Jurô Motômassa* — filho de Zêami. Chefe da terceira geração dos Kanze, após o avô e o pai. Falecido em 1432, ainda jovem. *7 — Kômparu Zêntiku* — genro de Zêami, fundador da escola Kômparu, falecido em 1468. *8 — Kômparu Zen-Hô* ou *Zen-Bô* — Neto de Zêntiku. *9 — Kanze Kojirô* — nome real, Nobúmitsu. Sétimo filho de On-Ami, este, sobrinho de Zêami e seu rival mais jovem.

Falecido em 1516. *10* — *Kanze Iajirô* — Nagátoshi. Filho do anterior, falecido em 1541.

11 — Toi Matagorô. 12 — Kongô Iagorô. 13 — Hiiôshi Iassukiio — o Saami. 14 — Kauákami-no-Kannushi. 15 — Takêda-no-Hôin.

16 — Okiie Motôhissa. 17 — Naitô Tôzaemon — governador de Kauati. 18— Odágaki — governador de Noto. 19— Hossôkaua Guguênji. 20 — Iokô Mitsúhissa.

21 — Sanjô Nishi Kinêtaka. 22 — Fukurai. 23 — On-Ami — homônimo do rival de Zêami. 24 — Kômparu Zêntoku. *25* — *Miiámashi* ou Mimashi — só se sabe ser da Uji-Sarúgaku, outra escola. Provável, após Zêami.

### *Kan-Ami, o fundador*

Em 1349, na festa do templo xintoísta de Kássuga, há notícia de um espetáculo amador. Já se representa *Okina*, o NÔ de abertura. Duas peças de Sarúgaku são, ali, representadas por sacerdotisas xintoístas. Numa delas, Murássaki Shikibu visita sua colega Izumi Shikibu, então doente e surge um Espírito de flor. É igual número de Dêngaku, por sacerdotes. Uma das peças mostra um bolsista japonês na China, que aprende os segredos da arte de *biuá* sendo perseguido por um deus do mar sobre as ondas. Usa-se máscara para representar esse personagem. Como instrumentos, estão registrados uma flauta, um tamboril, dois tambores — tamboril agudo e tambor achatado? Não se sabe ao certo.

Nessa época, Kan-Ami é adolescente de dezesseis anos.

Ele inicia a escola Kanze e tal denominação deriva de seu nome infantil, *Miiômaru*. *Miio* se lê também *Kanze*. O NÔ como se entende hoje, nasce com Kan-Ami. Ele recebe forte influência de *Itchú*, da Dêngaku, caracterizado pela *Iúguen* — beleza sublime — em suas apresentações, mas hábil em papéis de demônio e o maior ator de seu tempo. Kan-Ami chama-o de *mestre de meu estilo*. E de *Kiami, antepassado da música* por sua genialidade. Também de Inuô *Dôami* de Ômi-Sarúgaku, artista tão bondoso, distinto, desligado da vida material, conta-se, que quando morre, chovem flores do céu e surgem nuvens violáceas, só presentes no caso de santos...

O NÔ da época tem predominância do *Kouta-bushi* ou ritmo de Pequena Canção, traduzindo ao pé da letra. Kan-Ami introduz o *Kussemai,* outro ritmo popular em voga. Aprende-o com Otozuru, cantora do gênero. Refina-o e pelo contraste criado com o *Kouta,* o NÔ adquire outro valor.

Se a base do NÔ atual é o ritmo, o autor de sua definição é Kan-Ami. A *Iamato-Ônkioku* ou Musica de Iamato, pela dosagem hábil dos componentes citados, revoluciona a arte. Cantado e dançado ou só cantado, o *Kussemai* sofisticado passa a *Kussê,* canção-tema da peça de NÔ.

As peças de Kan-Ami, realistas e de sentido popular, transbordam de vida. Em *Iinen-Kôji,* um jovem pregador-artista arrisca a vida para salvar uma infeliz menina das mãos de mercadores de gente e o consegue; em *Sotoba Komati,* a antiga poeta e beldade Ono-no-Komati, agora mendiga quase centenária, discute com um sacerdote do Monte Kôia — o santuário mais fechado do Japão — sendo o diálogo o forte de *Kan-Ami.* Em *Kaioi Komati* e *Motomêzuka,* mostra o amor e suas conseqüências levadas até o Além. Escreve também *Dôjôji,* estranha, dificílima e espetacular. Nas três últimas, os protagonistas-posteriores são Espíritos e serpente, na ordem citada, porém são todas atuais e interessantíssimas do ponto de vista teatral.

### *Zêami, o Codificador*

Segundo o estudioso dr. Nôgami Toioitirô, Zêami está para Kan-Ami em NÔ como Sófocles em relação a Ésquilo na tragédia grega.

Sob o patrocínio de Ioshimitsu, poucos anos mais velho, o jovem é educado como príncipe. E luta sempre pela elevação artística e social do ator. Duzentos anos antes de Shakespeare, intérprete, diretor de cena, compositor, crítico e comentarista de arte, Zêami deixa vinte livros, obras-primas da filosofia do NÔ. Não há, em suas peças nem na de seus sucessores, uma só palavra de elogio a seu patrono; mas proclama, quando é o caso, fidelidade ao Imperador, mesmo enfraquecido seu poder temporal.

Embora reconheça a importância capital do *realismo,* do qual seu pai é campeão, prefere protagonista sobrenatural e coadjuvante humano. Entre vinte e duas peças rea-

listas no total de duzentas e trinta e sete, restam, apenas cinco de sua autoria. Seu ideal estético é o aspecto feminino, belo, sublime, vaporoso como flor no apogeu.

Zêami é infeliz no amor: sua mulher é muito brava e Motômassa, o herdeiro, falece moço. O caçula desiste da arte. O novo generalíssimo, neto de seu amigo Ioshimitsu, preferindo a arte do sobrinho On-Ami, só ator, não compositor, exila-o, aos setenta e dois anos, na ilha de Sado. Ali resta, até hoje, conservada como relíquia, a grande pedra onde o gênio senta-se para meditar e imaginar novas obras. Escreve muitas e volta à capital após o assassínio do tirano por um senhor feudal.

Diz ele, em seu *Shikadôsho — Livro da Última Flor —* a base do NÔ é *Nikioku-Santai,* isto é, Dois Ritmos — canto e dança — e Três figuras ou Corpos — ancião, mulher, guerreiro, tipos fundamentais das peças. Critica os que se encantam com o perfume ou a luz do luar, esquecidos da flor ou da lua em si. Isto é, pensam em efeito e não em causa. Tanto nos componentes humanos como técnicos do NÔ, há Pele — beleza exterior; Carne — ritmo musical; Osso — alma. No canto em particular, a bonita voz é a Pele, a interpretação hábil, a Carne, a arte da respiração é o Osso. Também no bailado, a aparência é a Pele, a técnica, a Carne, o sentimento é o Osso.

Em 1963, no Simpósio de Teatro Ocidente-Oriente, comemorativo do sexto centenário do nascimento de Zêami, teatrólogos famosos como Ionesco se surpreendem com o avanço de suas idéias. Hoje existem muitas traduções de suas obras em diversas línguas. Se estão fiéis cem por cento, não se pode garantir. Há décadas, estudiosos e autores ocidentais admiram e tentam adaptar técnicas de NÔ. Tanto no gênero como nas teorias de Zêami, há pontos numerosos aplicáveis agora e sempre.

Assim como só se sabe ser Kan-ami um homem grande e forte, não resta retrato algum do filho. Diz-se, apenas, tratar-se de criatura muito nobre e belíssima. Pode seu rosto estar imortalizado em u'a máscara esculpida na era Muromati? Surgirá pintura esclarecedora em futuro próximo? Ainda não há resposta concreta.

Algumas peças de sua autoria:

Divinas — *Takassago, Iôrô, Oimatsu, Hakurakuten, Naniuá, Kurêha;*

Shurá — *Támura, Iáshima, Tadánori, Kiiôtsune, Atsúmori, Tsunêmassa;*

Femininas — *Tôboku, Izutsu, Nonômiia, Higaki, Hagoromo, Iuia, Kakitsúbata, Matsukaze.* A última pode ser de parceria com o pai.

Diversas — *Sakurágaua, Mídera, Fujito, Aia-no-Tsuzumi, Kinuta, Shúnkan, Tenko, Kaguekiio, Aôi-no-Uê.* Esta parece de parceria com Zêntiku ou o genro adapta-a depois.

Fantásticas — *Nomôri, Tôru, Iamamba, Sagui, Áma.*

A descendência direta de Zêami desaparece, mas segundo os estudiosos, a escola de Kômparu aproxima-se bastante das características originais do teatro.

*Motômassa, o Trágico*

Zêami fala a respeito dele: "Não é por ser meu filho que o chamo de gênio." Ele harmoniza o senso teatral do avô, a poesia sublime do pai. Enfrenta a rivalidade do primo On-Ami como ator; apesar de terceiro na linhagem dos Kanze, é omitido da prerrogativa. E falece por doença em Isse, antes dos quarenta. O pai sofre profundamente.

Há cerca de meia dúzia de peças de Motômassa hoje representadas. *Sumidágaua,* de características contemporâneas, figura em antologias de quase todos os colégios do Japão. A mãe enlouquecida procura o filho raptado, desde Quiôto até Mussashi, arredores da atual Tôquiô. Acha o túmulo do menino, justo no primeiro aniversário de sua morte. Recentemente, o inglês Benjamim Britten compôe *Curlew River* (1), baseado nessa obra. *Iorôbôshi* descreve o jovem expulso de casa por intrigas da madrasta. Fica cego, porém mesmo como mendigo, não perde a pureza da alma. Revê, pelos olhos do espírito, as paisagens do passado próximo. Em *Utáura,* um jovem morre e ressuscita após três dias. A experiência deixa-o encanecido. Canta bailando a visão do inferno. A ira divina o enlouquece e só normaliza quando deixa de se referir ao fato. A peça está saturada de terror. *Morihissa* descreve a psicologia dum grande general, cuja fé quebra a espada de execução.

(1) *Parábola para execução na Igreja,* apresentada com sucesso no Festival de Londres em junho de 1964.

### *On-Ami*

Antepassado da atual família Kanze. Considerado vilão por ocupar o lugar de Zêami e seu filho, tem inegável mérito como ator. Se o tio eleva a qualidade do NÔ, o sobrinho-rival aumenta o número de fãs do teatro.

### *Zêntiku, o Filosófico*

Muito intelectual, cercado de seus iguais, escreve livros sobre o NÔ embebidos de espírito Zen. Profundo na *Kadô* — arte de compor uacas — acha tal poema a vida do NÔ, mais ainda que Zêami. Em *Bashô* ou Bananeira, apresenta o Espírito dessa árvore como uma anciã. Em *Têika,* descreve o trágico amor do poeta desse nome e da princesa Shôkushi, também poeta. A saudade dele emaranha-se no túmulo dela como trepadeira, e seu Espírito cansado não consegue se libertar. Em *Úguetsu,* atuam o monge-poeta Saiguiô e um casal idoso. Como homem, Zêntiku dedica-se ao sogro, respeita-o, estima-o. Retornando de seu exílio em Sado, Zêami passa o resto da vida com ele, presume-se.

### *Kojirô Nobúmitsu, o Espetacular*

Sétimo filho de On-Ami, compõe *Iúguio-Iánagui* sobre o Espírito do salgueiro, dentro do ideal de *iúguen,* mas também *Ataka, Momijigari* ou *Festa dos Bordos* e *Funabênkei* ou *Bênkei no Barco,* adaptados, mais tarde, para o Kabuki. Há estudiosos que lhe atribuem a peça *Dôjôji. Pode,* cremos, tê-la reescrito.

Se em Zêami, o coadjuvante é, em geral, pretexto para o protagonista mostrar sua arte, em Nobúmitsu, é rival do personagem principal e até o sobrepuja. A disputa entre ambos constitui o climax da peça. No fim do século quinze, de revoltas e guerras civis, já não há tempo nem oportunidade para saborear a quieta beleza interior de Zêami. Preferem, os espectadores, a ação de grande número de atores, o vistoso e o espetacular na marcação. Kojirô é também o faz-tudo: grande tocador de tamboril agudo, interpreta, com freqüência, o *uaki* e substitui, à altura, qualquer artista ou instrumentista em caso de impedimento.

A geração de Iajirô Nagátoshi, filho do anterior e de Zen-Hô, neto de Zêntiku, encerra o ciclo das verdadeiras obras-primas de NÔ. Nagátoshi é autor de *Enôshima, Rinzô, Shôzon;* Zen-Hô tem *Arashiiama, Ikuta Atsúmori, Hatsúiuki, Ikkaku-Sennin.*

*Enôshima* e *Rinzô* apresentam características de propaganda religiosa búdico-xintoísta; *Shôzon* é a história de Tossabô-Shôzon, que atenta contra o general Ioshitsune a mando do irmão deste, Ioritomo, sendo descoberto. Após duelo a alabarda com Bênkei, o escudeiro do general, acaba aprisionado. *Hatsúiuki,* composta especialmente para o neto do autor, tem como protagonista o galo branco de estimação desse nome. Sua tradução literal é *Primeira Neve.* Graças às orações da princesa, sua dona, seu Espírito aparece sob a forma de ave do Paraíso. A peça não tem coadjuvante, todas as personagens são femininas. *Ikkaku-Sennin* diz respeito a poderoso eremita, que até aprisiona um deus do mar, porém perde toda a força por amor. Passa para o Kabuki com o título de Narúkami. Zen-Hô deixa também livros importantes sobre filosofia do NÔ.

## 17 — Resumo e estrutura de Peças Famosas

### *I — Peça Divina*

Sua estrutura consta de dois atos e cinco fases.

*Primeiro ato* — *JO* — aparição do coadjuvante.
*HA* — anterior — surge o(a) protagonista-anterior.
*HA* — média — diálogo entre eles.
*HA* — posterior — *Kussê* ou canção-tema.
*Segundo ato* — *KIU* — o protagonista-posterior executa algum bailado ou o *hataraki.*

A exceção é *Tsurúkame,* com um ato só.

1) *TAKASSAGO* de Zêami Motokiio utiliza as palavras do prefácio da coletânea poética imperial *Kokinshú,* porém a história é ficção do autor: Um sacerdote xintoísta

do Templo de Asso, chamado Tomônari, chega à baía de Takassago com seus acompanhantes. A brisa da primavera murmura nos pinheiros e ouve-se o sino do crepúsculo através da névoa, combinado ao ruído das ondas. Um velho e sua mulher, muito distintos, varrem a sombra das árvores. O ancião explica o prefácio da *Coletânea de Ontem e de Hoje*: "Os pinheiros de Takassago e Suminôe constituem casal a envelhecer junto." Takassago simboliza a época da *Coletânea para a Eternidade* e Suminôe, o livro citado, atual; quem ama está sempre unido em espírito, não obstante a separação de dez mil milhas. Confessam ser os Espíritos dos pinheiros de Takassago e Suminôe, tomam um barquinho e desaparecem no mar. O sacerdote, intrigado, segue para Suminôe — ou Sumiioshi — muito longe dali. O deus jovem do local surge dentre as ondas azuis, baila o *kamimai* ou bailado divino, augura felicidade e prosperidade ao Imperador e ao povo nipônico. (Ver figura 8).

Seu primeiro ato transcorre na baía de Takassago, onde ainda existem os pinheiros. O segundo, em Suminôe. É primavera. Entardecer no primeiro, noite no segundo ato. Época de Êngui — 901-917 — uma das subdivisões de Heian.

*Takassago* é o símbolo da longevidade e da felicidade conjugal. Ainda hoje, nas festas de casamento, são cantados quatro trechos da peça. Nas bodas de prata ou ouro, assim como em cerimônias de inauguração e outras ocasiões de regosijo também pode ser executado um trecho. Falar em peça divina quase subentende *Takassago*, de tão famosa e apreciada. Perfeita no todo e nos detalhes, é composta por Zêami pouco antes dos sessenta anos, sua época de apogeu. O Espírito do pinheiro de Suminôe e o deus desse lugar constituem uma só entidade, donde a alta hierarquia do protagonista, conseqüentemente, da peça. Apresenta-se no início da temporada de primavera ou em ocasiões especiais. Maior a solenidade se o NÔ de abertura *Okina* a antecede — os músicos, o coro usam chapeuzinhos próprios em *Okina* e *Takassago*. Tal não acontece quando a peça é desacompanhada de *Okina*, surgindo ainda diferenças na marcação chamada de *Okina Nashi no Katá* ou Forma sem *Okina*. Em casos excepcionais, *Takassago* funciona como encerra-

Figura 8 – TAKASSAGO

mento com chave de ouro, porém restringe-se a apresentação ao segundo ato.

Há marcações especiais como *Shin-no-Katá* ou Marcação Verdadeira das escolas Kômparu e Kongô; *Hatidan-no-Mai* ou Bailado de Oito Fases de Kanze; *Tsukurimono-Dashí* ou De Por Armação da escola Hôshô, onde um pinheiro é colocado no palco, etc. Em NÔ, a marcação recebe o nome de *Kogaki,* traduzível como Pequeno Escrito porque consta em letras pequenas do programa. Isso se refere a diferenças na partitura instrumental, nos gestos, na indumentária, nos objetos ou armações usadas e assim por diante.

2) *Iôrô* é da autoria de Zêami e também *kamimai-mono* Diz respeito a cascata de águas milagrosas, que revigora e alegra os velhos, descoberta por acaso por um jovem, vindo a beneficiar seu pai. Canta o amor filial, apresentando a novidade do protagonista-anterior humano — o pai ancião — e não Espírito e o posterior como deus da montanha, o qual executa a dança citada. Há tipos diferentes de marcação.

3) *Arashiiama* de Zên-Hô situa-se na categoria de *hataraki-mono.* Surgem os deuses guardiões das cerejeiras de Arashiiama em Quiôto, dançando em dueto. O protagonista posterior é o *Zauô-Gônguen,* padroeiro das cerejeiras de Ioshino. Tal se deve ao fato de as árvores do monte referido serem mudas das de Ioshino. Desde o início da peça, duas armações com flores de cerejeiras, bem cerradas, estão colocadas de cada lado do palco.

4) *Tsurúkame* significa Cegonha e Tartaruga, símbolos da longevidade. Segundo a crença antiga, a primeira vive mil anos, a segunda, dez mil! Seu autor é desconhecido até hoje. A história se passa na China, no Palácio Imperial. É Ano Novo e o Imperador recebe homenagem dos súditos. Até a cegonha e a tartaruga do lago bailam — representadas, em geral, por atores-meninos, outras vezes, por adultos, com miniaturas desses animais na cabeça — o *tchú-nomai* ou bailado médio em dueto. O próprio Imperador ergue-se do trono para dançar o *gaku,* augurando felicidade e prosperidade a todos. É a única peça de um ato entre as divinas, não tem *kussê* ou canção-tema e se inicia com a declamação do cômico — um cortesão — desobediente às

fases normais da estrutura. Na escola de Kitá, tem o título de *Guekkiuden* ou Palácio da Lua.

5) *Oímatsu* ou Pinheiro Ancião, de autoria de Zêami, é *Shin-no-jonomai-mono*. Baseia-se numa das lendas sobre o ministro, poeta e filósofo Sugáuara-no-Mitizane, do primeiro terço da era Heian, venerado como deus mais tarde. Em atenção a um poema dele, um ramo de ameixeira se destaca da árvore, voa da metrópole para a província de Tsukushi e floresce no jardim do local de exílio. Também o pinheiro de estimação do ministro, seguindo o exemplo da outra árvore, vem a se desenvolver ali. É menos famoso que sua companheira, situação triste para ele. Seu Espírito aparece para o visitante — o coadjuvante — sob forma divina, baila em louvor da paz e primavera no império. É o protótipo da peça divina com o bailado citado. Quase ao final, apresenta os versos do *uaca* de autor desconhecido, o qual será a letra do Hino Nacional Japonês: "..../ por milênios e milênios/ perdurará, até os / seixos, rocha se tornarem, / até o musgo a cobrir". No Hino, a parte aqui em reticências é *O vosso reinado,* enquanto na peça, há dois versos, de sete e cinco sílabas: *Este é, da árvore anciã,/ o deus do pinheiro/...*

### *II — Peça Shurá*

*Estrutura* — tanto o primeiro como o segundo atos se dividem em *Jo-Ha-Kiu,* constando de seis fases.

*Primeiro Ato:*

*JO* — aparição do coadjuvante.

*HA* — aparece o protagonista-anterior — Diálogo.

*KIU* — com *Agueutá* ou outro tipo de canto, o protagonista se retira do palco. Intervalo.

*Segundo Ato:*

*JO* — *Matiutai* ou canto de espera pelo coadjuvante.

*HA* — Aparição do protagonista-posterior — *Kussê* — *Kakerí.*

*KIU* — narração cantada do sofrimento no *Shurá* — Finalíssimo.

Enquanto a *Kussê* ou canção-tema está no primeiro ato das peças divinas, na *Shura-mono* está no segundo, com exceção de *Ebirá*. *Támura* tem duas, uma em cada ato e *Tadánori* não tem nenhuma.

Em geral, o coadjuvante é sacerdote em peregrinação, que encontra o Espírito da figura central em algum lugar famoso; pode ter relação profunda com o protagonista quando este ainda é vivo. Só o *uaki* de *Kiiôtsune* é vassalo da casa do personagem principal. Todas as peças do tipo *Shurá* têm dois atos, com exceção de *Tsunêmassa, Shúnzei-Tadánori, Kiiôtsune* e *Ikuta-Átsúmori*.

1) *TÁMURA* de Zêami, baseia-se, principalmente, no volume onze dos *Contos de Ontem e de Hoje*, "Construção do Templo Seissúiji (outro nome de Kiiomizu) pelo generalíssimo de Támura."

Na primavera, após agradável peregrinação, um monge do oriente chega à capital e visita o templo de Kiiomizu, famoso por suas flores de cerejeira. Pergunta qual a ocupação do moço a limpar o jardim. "Guarda das flores" — é a resposta. Enquanto o visitante indaga a história do templo e o interlocutor satisfaz sua curiosidade, ergue-se a lua, que banha a paisagem ímpar. Depois de bailar alegre, o jovem desaparece no recinto do templo, no Pavilhão de Támura. O monge adormece após a oração costumeira. Em sonho, o Espírito do general Tamurámaru — edificador do pavilhão citado, cumprindo promessa no ano 807 — mostra-lhe os atos heróicos em defesa do império, louvando as crenças búdicas. (Ver figura 9).

Junto a *Iáshima* e *Ebirá, Támura* é muito popular entre a classe guerreira, consideradas de bom augúrio por serem do tipo *vitorioso*. Otimista, predispõe o espírito à alegria. Apesar de ser *Shura-mono*, o protagonista não sofre no purgatório — dizima demônios e não homens. Representada em todos os estilos, a peça possui variações como *Kae-Shôzoku* ou Troca de Indumentária na de Kanze, *Naga-Shôguì* ou Banquinho Longo de Kongô, *Shúguen-no-Kakerí* ou Kakerí Comemorativo de Kitá, etc.

Figura 9 — TÁMURA

2) *Tadánori* de Zêami baseia-se no *Hêike Monogátari*, volumes sete e nove e no *Guen-Pêi Seissúiki*, volumes trinta e dois e trinta e sete. A época é primavera, contemporânea de Têika, no início de Kamakurá. O local é a baía de Sumá, perto de Côbe atual.

O general Tadánori de Hêike, governador de Sátsuma, poeta renomado, tem seu *tanca* escolhido para figurar na coletânea poética imperial *Senzaishú*. Mas é dado como sendo de autor anônimo porque o clã de Hêike torna-se inimigo do governo após a derrota frente aos Guênji.

O Espírito de Tadánori, considerando a poesia tão importante como a própria vida, não se conforma com a situação. Encontra um monge pertencente à casa do nobre Têika, sucessor de Shúnzei, o iniciador da coletânea; fá-lo sonhar sob uma cerejeira em flor, plantada na baía de Sumá, por pessoa ligada ao governador-poeta. Pede para transmitir seu desejo ao novo compilador.

No primeiro ato, o protagonista é um ancião de Sumá e no segundo, o Espírito de Tadánori, o qual narra a própria morte na batalha. O último poema do personagem principal, de título Pousada de Viagem, é repetido três vezes no decorrer da peça: "No fim de batalha,/ se desta árvore, a sua sombra,/ pousada eu fizer,/ sim, as flores, esta noite,/ hospedeiras hão de ser." *Tadánori* é representada em todas as escolas. Embora seja do tipo *Make-Shurá* ou *Shurá* Derrotado, tratando dos Hêike, o protagonista não se refere ao sofrimento no purgatório. Mostra, ao contrário, muito heroísmo em seu fim, a par da sensibilidade poética. No estilo Kanze, há marcação especial chamada *Kae-no-Katá* ou Forma Diferente, onde o protagonista-anterior traz flores no feixe de ramagens às costas e o posterior faz numerosos gestos fora do comum após a fase *Ha*-média.

3) *Iáshima* de Zêami é peça do *Shurá*-Vitorioso, passando-se na primavera, na baía de Iáshima. No primeiro ato, um velho pescador narra a batalha histórica para o monge viajante entre os Guênji e os Hêike com a vitória dos primeiros em 1185. No segundo, o Espírito do general Ioshitsune conta seus feitos heróicos e o sofrimento atual no *Shurá*. Baseia-se no *Hêike Monogátari* e a parte princi-

pal situa-se no segundo ato. Representada em todos os estilos, a peça possui várias marcações.

4) *Ebirá* ou Carcaz, também de Zêami, e de *Shurá*-Vitorioso, ambienta-se no início da primavera em Ikutá, província de Tsu. Mostra o espírito poético de Kajiuara Guenda Kaguêssue, lutando na batalha de Ikutá com flores de ameixeira a ornar seu carcaz e o sofrimento no *Shurá*. A história tem suas fontes no *Hêike Monogátari* e *Guen-Pêi Seissúiki* e a peça é representada em todas as escolas.

5) *Tsunêmassa*, da autoria de Zêami, passa-se no outono seguinte à morte do protagonista, em Ninnaji, templo famoso de Quiôto, tendo um só ato. O guerreiro-aristocrata de Hêike, Tsunêmassa, é exímio tocador de *biuá*. Completa a maioridade naquele templo, recebendo o *Sêizan-no-Biuá*, um dos três instrumentos vindos da China no tempo do Imperador Ninmiô. O jovem perece na batalha de Iti-no-Tani contra os Guênji. Durante o serviço religioso em sua memória, o Espírito aparece, atraído pelo som do *biuá*. Demonstra saudades da vida na Terra e narra seu pesar no purgatório. A peça é simples na estrutura, sem *Shídai* ou *Issêi* como nas demais; porém apresenta um passo além no ponto de vista teatral. No teatro NÔ, os dois atos como nas peças divinas, guerreiras — *Tsunêmassa* é caso excepcional — e femininas liga-se ao fato de o (a) protagonista surgir no primeiro sob uma aparência *provisória* para mostrar, no segundo, a *verdadeira*, seja na vigília ou no sonho do coadjuvante. Já nas peças *diversas*, predominam as de um só ato como vimos na classificação. Há vários tipos de marcação de *Tsunêmassa*. No estilo Kongô, a Koshiki ou Maneira Arcaica, também chamada *Biua-no-Den*, coloca-se instrumento verdadeiro na parte dianteira do palco. Nesse caso, é o *Ai* que abre a peça e não o coadjuvante. A peça é uma das preferidas pelos adolescentes em sua estréia como protagonista e o representam sem máscara.

6) *Kiiôtsune*, de Zêami, tem só um ato também, baseando-se, como a anterior no *Hêike Monogátari*. Ambientada em Quiôto, no fim de outono, não mostra batalhas, mas amor. O protagonista, ao ver tudo perdido para os Hêike, toca sua flauta ao luar em despedida, e orando, atira-se ao

mar. Um vassalo fiel leva seus cabelos à mulher de Kiiôtsune, a qual se surpreende com a notícia. À noite, aparece o marido em seu sonho e discutem o porquê de sua morte. Ela, zangada, inconformada, quer até devolver a lembrança recebida.

O diferente na peça é a acompanhante — esposa — ficar sentada à coluna do coadjuvante ou *uaki-báshira,* do começo ao fim. O vassalo coadjuvante retira-se do palco após a entrega da lembrança. Nem o local de *Assurá* onde o personagem principal reside merece tratamento em detalhes — o amor, o apego, a saudade da mulher é o tema central. Há diversos tipos de marcação, entre eles *Koi-no-Netôri — Netôri de Amor,* sendo *Netôri,* uma melodia especial tocada pelo flautista, que o faz sentado um pouco mais à frente do lugar habitual; lembrar que Kiiôtsune é famoso executante do instrumento — das escolas de Kanze e Kômparu. O protagonista aparece andando pela passarela ao som da *Netôri.* A flauta se cala, ele se detém; volta a ser tocada, o Espírito se movimenta. Nesse caso, parte do canto de Sashi ou Sentimento do Personagem é omitido. Nos estilos Hôshô e Kitá, essa marcação se chama *Netôri* simplesmente.

7) *Sanêmori,* também de Zêami, passa-se no início de verão, duzentos e tantos anos após a morte desse velho guerreiro, em Shinôhara. Saitô Bettô Sanêmori tinge de escuro os cabelos brancos, veste o *hitatarê* de damasco vermelho e morre heroicamente na batalha. Seu Espírito narra tais acontecimentos ao monge viajante, que ora por ele. Juntamente com as peças *Iorimassa,* sobre o samurai de setenta e cinco anos e *Tomônaga,* o guerreiro adolescente atingido por uma flecha no calcanhar, que se suicida para não ser aprisionado, ambas de Zêami, constituem o conjunto de *San-Shurá* ou Três-*Shurá,* obras de maior dificuldade entre todas do gênero.

8) *Tômoe* é de autor desconhecido, embora alguns estudiosos a atribuam a Kanze Kojirô, sendo a única sobre guerreira. Mostra a morte de Kisso Ioshínaka, general da ramificação Guênji do interior, do ponto de vista de sua amada Tômoe. O maior desejo desta é lutar até o fim ao lado dele, porém tal acaba não acontecendo. Ainda incon-

formada com a situação, seu Espírito aparece no sonho do monge viajante no segundo ato. Embora de espada à cintura e alabarda na mão, com roupas que simbolizam a armadura e o capacete, Tômoe é delicada, cheia de *iúguen* ou beleza sublime — essa a dificuldade em sua interpretação.

9) *Atsúmori*, de Zêami, apresenta o *Tchúnomai* ou Bailado Médio, aproximando-se, mais ainda, da peça feminina. O guerreiro de Guênji, Kumagai Naôzane, mata o general Atsúmori de Hêike — apenas dezesseis anos de idade — na batalha de Iti-no-Tani. Arrependido, apesar de o ter feito em cumprimento do dever, faz-se monge e volta ao local fatídico para orar pela alma do ex-inimigo. Ouve-se flauta, vêm cortadores de relva, que se retiram após conversar com o sacerdote. Só um deles fica, desaparecendo depois de esclarecer sua ligação com Atsúmori. O monge passa a noite a rezar. Como num sonho, surge o Espírito do general adolescente. Narra seu passado, lembra-se do pai, o último concerto de flauta, a batalha, a morte. Porém não quer se vingar de Kumagai — pois orou por ele, não sendo mais seu inimigo.

### *III — Peça Kazurá*

*Estrutura*: dois atos e seis fases.

#### *Primeiro Ato*

*JO* — aparição do coadjuvante.
*HA* — surge a protagonista — Diálogo.
*KIU* — *Rôngui* — *Agueutá* ou *Sagueutá* e desaparição da protagonista.

#### *Segundo Ato*

*JO* — *Matiutai* pelo coadjuvante.
*HA* — aparição da protagonista-posterior — *Kussê* — *Jonomai*.
*KIU* — Finalíssimo.

O centro de gravidade se situa em *HA* do segundo ato, pela presença de *Kussê* ou canção-tema e *Jonomai* ou Bai-

lado do Prelúdio. Há apenas seis peças com a canção-tema no primeiro ato: *Izutsu, Hotoke-no-Hara, Iúgao, Nonômiia, Têika* e *Kazuraki.* O primeiro ato se destina à audição de *Kussê* e o segundo para apreciar o *Jonomai,* havendo, assim, dois pontos de interesse.

*Kazura-mono* é a essência da beleza sublime. A maioria das peças têm dois atos. Das vinte e oito peças com *Jonomai,* dezoito possuem dois, nove, um, e uma só peça com três atos. No caso de um ato, canção-tema e Bailado do Prelúdio estão quase sempre na fase *Ha.* Além de *Jonomai,* há *Iroê* nas peças *Iôkihi, Sênju, Ioshino-Shizuka; Hanomai* ou Bailado do Movimento em *Nonômiia* e *Hagoromo;* bailado de ator-menino em *Sumiioshi-Môde* e *Sekidera-Komati.* Em todas elas, os bailados se situam na fase *Ha.*

As protagonistas são, na maioria, mulheres jovens, desde donzelas celestes, princesas, damas-poetas, até dançarinas e Espíritos de árvores floridas. Seu aspecto deve ser belo e distinto como frisa Zêami no livro *Fúshi-Kaden.* Em geral, a protagonista-anterior e a posterior usam a mesma máscara na peça. Em sete peças, as figuras principais não são jovens.

Quase sempre, o coadjuvante é monge budista peregrino com dois acompanhantes. Espécie de representante do público tal como nas espécies divina e masculina, visita lugar famoso, encontra a protagonista-anterior, fá-la narrar histórias do passado. Também é pretexto para a protagonista-posterior mostrar suas danças. Em menor número, temos um coadjuvante monge-guerreiro, dois sacerdotes xintoístas e seis leigos. Do último tipo, são os *uaki* de *Ioshino-Shizuka* e *Sênju,* bem próximos daquele que fica frente a frente com a protagonista, que é pessoa viva, não Espírito.

Como regra, o *Ai* ou cômico não é muito ativo em *Kazura-mono,* existindo mesmo peças sem sua presença. Exceção é *Ioshino-Shizuka,* onde ele tem participação notável.

1) *IZUTSU* ou Poço de Zêami, baseia-se em *Contos de Isse,* história número trinta e três e na *Coletânea de Ontem e de Hoje,* volume quinze. É outono, em Iamato, Issonokami, Templo de Ariuara, em Nara. Um monge chega ali, onde há muito tempo, morou o nobre casal de poetas Ariuara-no-Narihira e a filha de Ki-no-Arítsune no século nove. Enquanto ora, uma mulher jovem e bonita visita o túmulo de Narihira. Na conversa com ela, referem-se àqueles

amigos de infância, que se divertem olhando suas imagens refletidas na água do poço. Tornam-se adultos, casam-se, amando-se muito. A certa altura, ele é infiel, mas a alma pura da esposa fá-lo voltar à linha. Poemas de ambos são citados. A mulher desaparece à sombra do poço, após confessar-se Espírito da filha de Arítsune. Madrugada. O belo fantasma ressurge de roupa e chapéu da corte do marido, baila o *Jonomai* ao luar nítido. Recorda os tempos felizes, inclina-se para o poço, vê a própria imagem refletida e confessa a saudade de Naríhira. Enquanto soa o sino do alvorecer no Templo de Ariuará, a aparição dilui-se aos poucos, qual flor a murchar silenciosa.

*Izutsu* é considerada a essência da *iúguen* ou beleza sublime, sendo uma das obras mais apreciadas hoje em dia. Apresenta, ainda, grande dificuldade de representação.

Há uma variação chamada *Monoki* ou De Vestir, exceto no estilo Kômparu. A protagonista não se retira do palco, indo ao lugar do ajudante, onde veste o manto, põe o chapéu e cinge a espada do marido à cintura. Nesse caso, o cômico — homem da vizinhança do templo, que dialoga com o coadjuvante no intervalo — torna-se desnecessário. Pouco depois do início da fase *Kiu* do segundo ato, a figura central faz *Iroê*. Há quatro tipos diferentes de marcações conforme as escolas, aqui omitidas.

2) *HAGOROMO* de Zêami passa-se na primavera, no país de Súruga, pinheiral de Miho, onde se avista o sagrado monte Fuji — hoje, local turístico famoso. O pescador Hakuriô, passeando pela baía de Miho, descobre, sobre a ramagem de um pinheiro, maravilhoso manto de plumas. Quando tenta levá-lo para casa, é interpelado por bela personagem, confessando-se dona do manto, o qual não deve pertencer a um humano. O pescador, reconhecendo uma donzela celeste —espécie de anjo budista — mais razão acha para levá-lo. Ela se lamenta vendo os pássaros e nuvens correrem em direção a sua morada, inatingível sem o manto, que lhe permite voar. Penalizado, ele propõe sua troca por danças divinas. Mas só com o manto a donzela poderá bailar. O pescador objeta, uma vez de posse do manto, ela fugirá sem cumprir a promessa. "Não" — diz ela — "a desconfiança só existe entre os homens. No céu, não existe a mentira." Envergonhado, Hakuriô faz a devolução. O anjo se

veste e baila, cantando as maravilhas do céu e do Palácio da Lua, onde mora. E desaparece entre a neblina, à altura do Monte Fuji (Ver figura 10).

A lenda dos anjos descerem à Terra para tomar banho parece muito antiga, aparecendo em *Tango Futôki, Ômi Futôki* e *Súruga Futôki.* A palavra *Futôki* traduz-se, aproximadamente, por Lenda. Antes da apresentação, coloca-se armação com pinheiro no palco, sendo a *Tchôken* ou Seda Longa, o Hagoromo no caso, colocada na ramagem. A peça, de um ato, é a mais conhecida e das mais apreciadas pelo público em todos os tempos. *Hagoromo* e *Takassago* são sempre lembradas mesmo por pessoas que jamais viram um NÔ. Normalmente, há quatro bailados em *Hagoromo*: *Kussê, Jonomai, Hanomai* e *Kirí,* isto é, canção-tema, Bailado de Prelúdio, Bailado do Movimento e Finalíssimo. Porém há sete variações conforme os estilos, entre as quais, a *Uagônomai* e a *Saishiki* de Kanze. Na *Uagônomai,* baila-se o *Jonomai* e logo a seguir, o *Hanomai,* enquanto na marcação comum, o segundo bailado só vem depois de um diálogo cantado da protagonista com o coro. *Kurí — Sashí — Kussê* são omitidos na variação *Saishiki,* tendo-se o *Banshiki-Jonomai* e o *Hanomai* é substituido por *Iroê.* Esta se torna mais difícil porque a solenidade cresce.

Tanto na *Uagônomai* como na *Saishiki,* dispensa-se o uso da armação com o pinheiro. O manto fica no corrimão da passarela, em frente ao primeiro pinheiro. Na escola de Kanze, utiliza-se *Tchôken* branco para a *Uagônomai* e *Maiguinu* vermelho para a *Saishiki,* havendo outros detalhes e considerações relativos a outros estilos.

3) *Iuia* de Zêami baseia-se no volume dez de *Hêike Monogátari.* Passa-se na primavera da última terça parte da era Heian em Quiôto, no apogeu do clã Hêike. Tem um só ato, ambientando-se na residência de Munêmori, no caminho de Kiiomizu de carruagem e finalmente, no próprio templo. A dama Iuia recebe, através da mensageira Assagáo. longa carta da mãe doente, moradora numa província oriental. Porém o general Munêmori de Hêike obriga-a a acompanhá-lo à Festa das Cerejeiras no Templo de Kiiomizu. O coração dela está tristíssimo — vai logo orar à chegada ao destino pela saúde da mãe. Quando baila sob as árvores durante a comemoração, a rápida chuva primaveril faz cair

Figura 10 – HAGOROMO

as flores. Iuia compõe o *tanca* "Não há solução,/ da metrópole, a primavera,/ embora preciosa,/ do inesquecível oriente,/ as flores se despetalam" — alusivo a seu problema. Comovido, Munêmori permite sua partida imediata. (Ver figura 11-a).

"Iuia e Matsukaze têm gosto de arroz" — diz o japonês. Isso subentende a importância e a preferência pelas peças porque o cereal é o alimento básico dele. A canção-tema é bailada, existe Bailado Médio, um tipo de *Iroê* com a Fase do *Tánjaku,* que é a leitura do poema na folha especial para escrever *tancas* e o Finalíssimo também é dançado — mas há economia de gestos, muita sutileza porque *Iuia* é um drama psicológico da época. Aparentemente alegre, traz a melancolia interior donde a dificuldade para representá-la. Há cerca de sete variações conforme os estilos, entre os quais, *Shikkô* ou Avanço de Joelhos, existente em todas as escolas e *Sandan-no-Mai* ou Bailado das Três Fases de Hôshô, Kômparu, Kongô e Kitá.

4) *Matsukaze* ou Vento Através dos Pinheiros de Zêami e Kan-Ami passa-se no outono e se inspira na *Coletânea de Ontem e de Hoje,* volumes oito e dezoito, onde estão os poemas do nobre Iukihira e no Livro de Sumá do *Guênji Monogátari.* Na baía de Sumá — perto de Côbe atual, vê-se o luar mais belo do mundo. Um monge visita, de passagem, o pinheiro plantado sobre o túmulo de duas jovens, Matsukaze e Murassame. Após orar por elas, pretende pernoitar num casebre, onde encontra duas formosas moças. Recusam pousada no início, devido à pobreza do lugar, mas acabam consentindo. Durante a conversa, o hóspede cita o poema de Iukihirá: "Se por acaso,/ a inquirir, houver alguém,/ na baía de Sumá,/ com meus tristes pensamentos,/ solitário estou, dizei-lhe." As jovens ficam muito tristes ao ouví-lo. Ante a estranheza do monge, confessam ser os Espíritos de Matsukaze e Murassame, que apareceram a lembrar o passado com Iukihirá. Não se libertam devido ao apego a ele, almas errantes que são. Em loucura, Matsukaze baila com a roupa e o *ebôshi* legados pelo amado e toma o pinheiro da baía por Iukihirá, apesar de a irmã tentar chamá-la à razão. Ambas pedem, ao monge, oração pelo descanso de seus esplritos. Ele desperta. Ouve somente o uivar do vento através do pinheiro. (Ver figura 11-b)

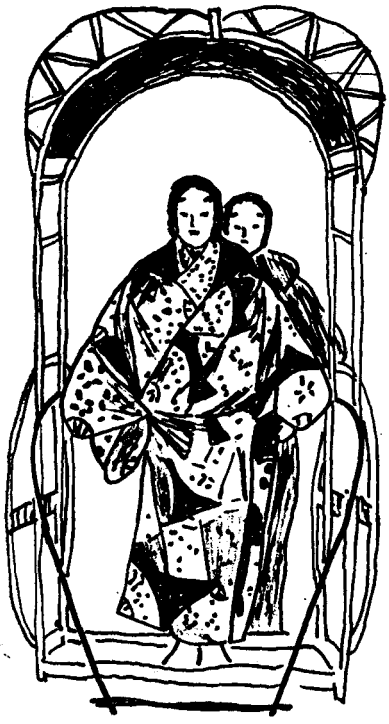


Figura 11A – IUIA

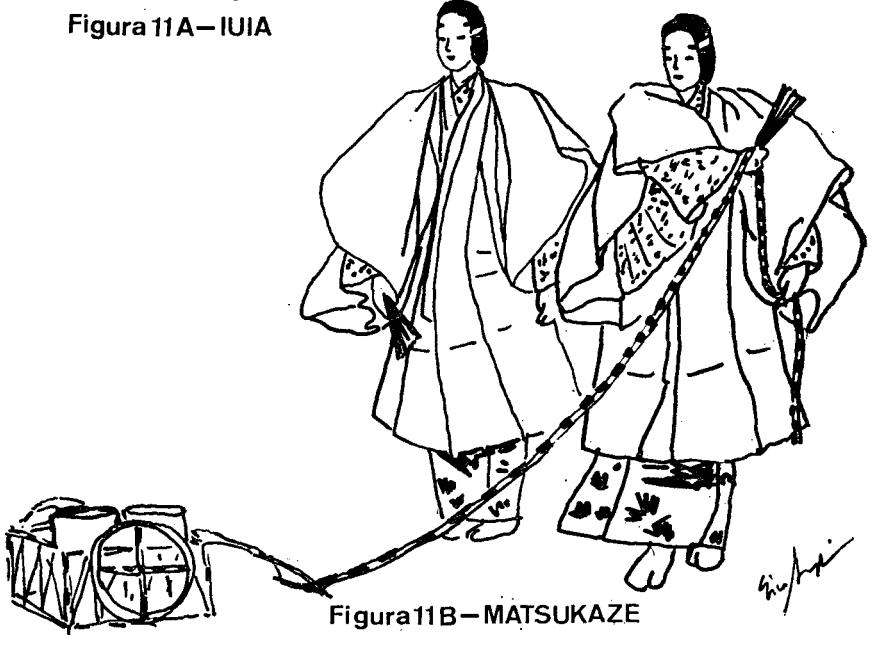


Figura 11B – MATSUKAZE

Muito poética, tem a solidão e a graciosidade como características principais. O poema de exílio de Iukihirá é citado várias vezes na peça, cantado e declamado. A partitura é belíssima, a música, comovente, sentindo-se o vento frio e as ondas. Matsukaze significa Vento Através dos Pinheiros; Murassame, Chuva Ligeira. A protagonista faz cena de loucura, mas jamais pode perder a beleza sublime. Apesar de humilde colhedora de água do mar, surge com o ritmo de *Shin-no-Issêi,* de alta hierarquia, característica de peça divina, o qual nenhuma peça *Kazura-mono* utiliza. Sua dignidade e distinção se devem ao fato de ser a amada do grão-mestre de cerimônias da corte. Segundo o próprio Zêami, é peça de muitos detalhes. Os gestos são numerosos, há dificuldades na parte do canto e três bailados: Médio, de Movimento e Finalíssimo. Existe cerca de uma dúzia de marcações diferentes conforme os estilos.

5) *Sôshiarai* ou Lavagem do Poema é de Zêami ou Kan-Ami, pensando-se mesmo em parceria. Quando às fontes literárias, há crítica de poesia de Komati e Kurônushi no prefácio da *Coletânea de Ontem e de Hoje,* mas a história parece ficção de autor ou autores. É primavera em Quiôto, abril pelo calendário lunar. O primeiro ato transcorre na casa de Komati; o segundo, no Palácio Imperial. Haverá um concurso de poesia *tanca* na presença do Imperador. Ôtomo-no-Kurônushi é escalado para competir com Ono-no-Komati. Reconhecendo não conseguir vencê-la por meios legais, ele se esconde sob o soalho da casa e ouve-a compor seu poema Plantas Aquáticas. Trata, então, de introduzi-lo na *Coletânea Para a Eternidade,* um livro clássico de duzentos anos atrás. No dia seguinte, o concurso se inicia animado. O Imperador manda ler os poemas e o de Komati faz muito sucesso. Ei-lo: "Se ninguém plantou-as,/ com que semente nasceram/ as lentilhas d'água,/ da onda, na sinuosidade,/ espessas a se tornarem?"

O jovem governante fala não existir outro capaz de superá-lo. Kurônushi apresenta o livro com o poema escrito. É um choque e humilhação para a poeta, a qual conhece, de cor, todos os trabalhos do livro e nunca poderia se enganar assim. Mas ela tem uma idéia e pede licença para lavar o livro em uma bacia. Nada acontece aos poemas de séculos, bem fixos no papel, porém Plantas Aquáticas, ali

escrito na véspera, desfaz-se na água. Descoberto, Kurônushi tenta se suicidar. A colega e o Imperador intervêm e tudo termina em paz com uma dança de Komati.

A habilidade dos diálogos é bem característica de Kan-Ami, a par da poesia do filho, donde se julga ser a peça de parceria. A história é de detetive amadora, Komati, no caso, e das melhores. No estilo Hôshô, há variação com *Ran-biôshi,* enquanto é normal ter-se o *Tchúnomai.*

6) *Tôboku* é de Zêami, passando-se no início da primavera, no Tôboku-In em Quiôto, famoso templo, antes residência da Imperatriz-poeta Ákiko. O monge viajante contempla uma ameixeira no apogeu da floração. Vem uma mulher jovem e distinta, que lhe explica ter sido a árvore plantada pela poeta Izumi Shikibu, uma das damas da Imperatriz. Confessa ser a dona da ameixeira, desaparecendo à sua sombra no crepúsculo. Quando o monge ora, surge belíssima personagem, feliz e agradecida por sua lembrança. É o Espírito de Izumi, a qual cita poemas e recordações de outrora. Após esclarecer tratar-se o Tôboku-In território sagrado da capital, baila o *Jonomai* e se despede.

7) *Êguti* é da autoria de Kômparu Zêntiku. A transitoriedade da vida terrena constitui o tema central. Um monge chega à aldeia de Êguti, na Província de Tsu, porto florescente no passado, com belas cortesãs. Agora não há mais, porém ele murmura um poema do monge Saiguiô, que certa vez, pede pousada a uma cortesã do local. Interpelado por uma jovem desconhecida, vem a saber tratar-se do Espírito daquela. Já no segundo ato, depois da prece em sua memória, o sacerdote, surpreendido, vê imagens de outrora: a cortesã e suas companheiras divertindo-se de barco no rio ao luar. "Falais em passado?" redargue a primeira. "Como vedes, a lua não mudou desde então." Ao fim de outras considerações, a protagonista baila o *Jonomai.* A dúvida existe porque se apega a este mundo de aparência. Avançar um passo além fá-la desaparecer. A cortesã se transforma no Fuken-Bossatsu, guarda da direita de Buda, símbolo da razão e o barco, no elefante branco de seis presas, voando para direção oeste sobre alva nuvem luminosa.

A peça é filosófica demais para ser de Zêami, a quem alguns estudiosos a atribuem.

8) *Unême* é de Zêami. A jovem *unême* — dama servidora das refeições do Imperador, bela e inteligente, sendo tais atributos indispensáveis ao cargo — julgando-se desprezada por seu senhor, atira-se no lago Sarussauá em Nara. Seu Espírito procura o monge peregrino, desaparecendo nas águas. Após a oração em sua memória, o fantasma da *unême* surge sobre o lago, narra as belezas do palácio e dança o *Jonomai*. Na marcação da escola de Kanze, chamada *Minaho-no-Den*, a protagonista-posterior vem segurando, sobre a cabeça, um manto com os braços e logo executa o Bailado do Prelúdio. Não há batida com os pés nem eleva as mangas como no *Jonomai* comum — é toda quietude porque representa o Espírito flutuante sobre as ondas do lago.

9) *Hashitômi* é de Naitô Tôzaemon, sendo peça-irmã de *Iúgao* de Zêami, mais antiga e mais triste, sobre a vida breve e o fugaz amor da princesa Iúgao com o príncipe Guênji. *Hashitômi* é janela característica da arquitetura japonesa antiga: a metade superior pode ser aberta, suspensa, a inferior é fixa. A história se passa em Quiôto, no verão. Um monge de Unrin-In vê uma jovem oferecer flores no altar. Desconfia seja o Espírito de Iúgao e vai à antiga residência dela em Gojô. Através da *hashitômi*, entrelaçada com flores de *iúgao*, o mesmo nome da protagonista, divisa uma bela silhueta. Ela abre a janela, sai para o exterior e leva o visitante ao mundo encantado do *Guênji Monogátari*. O tema central é a alegria do namoro com o príncipe, encontrando-se, pela primeira vez, a cerca toda florida de *iúgao* a separá-los.

A *iúgao*, flor branca, desabrocha nas tardes de verão. Seu fruto é pequena cabaça. A idéia do autor é a superposição da flor *iúgao* com a princesa homônima, cuja beleza é entrevista do lado de lá. Existe um tipo de marcação em todas as escolas, menos na de Kômparu, chamada *Rikka*. Tal palavra significa Arte de Arranjar Flores, precursora do Ikebana, sendo *Rikka-Kuiô* a oferenda de flores no altar búdico. Um vaso de composição vegetal é colocado na frente do palco e o coadjuvante monge ora para ele na peça. Também há *Jonomai* pela protagonista.

10) *Nonômiia* é de Zêami, passando-se no fim de outono em Quiôto, Nonômiia. O objetivo é mostrar a solidão

da Senhora de Rokujô, após perder o amor do príncipe Guênji. Narra sua humilhação no Festival de Kamo, quando sua carruagem é levada longe pelos vassalos da princesa Aôi, esposa daquele, porém a parte principal é o *Jonomai* na quietude da estação semi-morta, com saudades da primavera de outrora, O *Hanomai* a seguir, recorda a visita inesperada de Guênji, depois de tudo terminado entre eles. Na marcação especial chamada *Kuruma-Dashi* ou De Colocar a Carruagem, dos estilos Hôshô, Kongô e Kitá, usa-se armação simbólica para a protagonista cantar a *Issêi* ou Primeira Emissão de Voz dentro dela e em outras fases seguintes, inclusive no Finalíssimo, quando torna a embarcar. Há também variações quanto aos bailados. Existe outra peça com a Senhora de Rokujô como figura central, *Aôi-no-Uê*, estudada mais adiante, mas seu sentido é diferente, inflamada de paixão e ciúme.

11) *Kakitsúbata* ou Iris é de Zêami e a protagonista, o Espírito dessa flor, ambientada na província de Mikauá, Iatsúhashi, no início do verão. Ela aparece sob forma feminina, usando o *Kanmuri* ou chapéu da corte de Aríuara-no-Narihira, que escreve um acróstico sobre a íris, e o manto da Imperatriz Tákako, bailando o *Jonomai* de Tambor. O tema central é saudar Narihira como *Bodi-Satva* da Poesia e da Dança. Há apenas um ato, mas muitas variações na marcação como o *Koi-no-Mai* ou Bailado do Amor de Kanze, *Sauabe-no-Mai* ou Bailado do Pântano — lembrar que a íris cresce em local úmido — da escola de Hôshô e *In-Iô-no-Mai* ou Bailado da Sombra e Luz de Kômparu, etc.

12) *Fuji* ou Glicínia é de Hiiôshi Iassukíio e peça de *Jonomai* de Tambor como a anterior. A época é o apogeu da floração das glicínias na Província de Etchú, baía de Tago. No primeiro ato, a protagonista é Aldeã e Espírito de Glicínia no segundo, que surge à noite diante do coadjuvante monge e seus companheiros para bailar lindamente, louvando as crenças búdicas, a beleza da paisagem, para desaparecer à primeira claridade da madrugada. Mostra a possibilidade dos vegetais chegarem também ao grau de Buda e enfatiza, mais ainda, a *iúguen*, sendo peça alegre e muito vistosa. *Fuji* não é representada pelas escolas de Kômparu e Kitá.

13) *Kotchô* ou Borboleta é de Kanze Kojirô, passando-se na época das ameixeiras em flor, em Quiôto, Itijô-Ômiia. A Borboleta se diverte voando sobre toda espécie de flor, menos de ameixeira, e essa exceção a entristece. Sob forma feminina, pede ao monge viajante oração para vencer a restrição. Budicamente liberto, seu Espírito consegue tal desejo. Feliz, executa o *Tchúnomai* ou Bailado Médio e o *Hanomai* ou Bailado do Movimento. Peça vistosa, alegre, utiliza armação com flores de ameixeira na parte fronteira do palco. Na escola de Kanze, brancas; vermelhas nas de Hôshô e Kongô. Não é representada em Kômparu e Kitá.

14) *Ohara Gokô* ou Visita do Imperador a Ohara, de Zêami, possui três atos. É início de verão, pouco depois da derrota dos Hêike. A protagonista é filha do patriarca do clã, Kiiômori, Imperatriz Takakurá, mãe do pequeno Imperador Ântoku, agora monja em Ohara, num convento próximo a Quiôto. Ninguém a procura, seus dias são tristes. De repente, o Imperador-pai Goshirakaua, seu sogro, também ingresso no caminho da religião, vem visitá-la. Ela se surpreende ao encontrá-lo, na volta da colheita de flores para o altar. Em suas memórias, estão vívidas as batalhas terríveis; a Imperatriz, o filho no colo, atirando-se do barco para não cair nas mãos dos Guênji — busca o Paraíso entre as ondas — porém é salva. O menino se afoga. Porém sogro e nora estão afastados das coisas do mundo. As recordações são interpretadas do ponto de vista búdico, tornando-se mais dolorosas para o público — e é esse o objetivo da peça. As horas se passam. O Imperador-pai e sua comitiva se despedem. De pé junto à porta rústica, a Imperatriz acompanha-os com a vista.

*Ohara Gokô* é uma das obras mais difíceis, não tem bailado pois isso nem faria sentido, os gestos, o movimento são poucos. Destina-se aos ouvidos e à sensibilidade. Só a escola de Kômparu não a representa.

15) *Iuguiô-Iánagui* de Kanze Kojirô, é peça de *Jonomai*, passando-se no outono em Oushú, na barreira de Shirákaua. Graças à oração do monge viajante do Templo Iuguiô, o *Ianagui-no-Sêi* ou Espírito do Salgueiro, sob forma de ancião, atinge o Grau de Buda e baila em regosijo no sonho do sacerdote. Representada em todas as escolas, é

*Kazura-mono* de personagem masculino, tal como *Oshio, Unrin-In* e *Saiguiô-Zákura*. Há variações, entre as quais, *Aoiagui-no-Mai* ou Bailado do Salgueiro Verde do estilo Kanze.

### *IV — Peças Diversas*

#### *A) Loucura*

Aqui, o coadjuvante vai deixando sua posição de introdutor do (a) protagonista, ficando frente a frente com ele(a); o cômico vai adquirindo importância cada vez maior.

Sua estrutura normal é a seguinte:

*JO* — aparição do coadjuvante.
*HA* — anterior — surge a protagonista — *Kakeri*.
*HA* — média — diálogo.
*HA* — posterior — *Iroê* — *Kussê*.
*KIU* — Finalíssimo.

Geralmente, não levam tambor. Há também muita variedade quanto à própria estrutura.

1) *SUMIDÁGAUA* ou Rio Sumida, de Kanze Motômassa, um ato, parece basear-se em algum episódio de seu tempo, mas as poesias vêm dos *Contos de Isse*. É primavera, dia quinze de março, na Província de Mussashi, rio Sumida. Passa-se na margem de cá, sobre as águas e na margem de lá.

Umêuaka, filho duma mulher da capital, é raptado. Ela enlouquece e sai a sua procura. Após longa viagem, chega às margens do rio Sumida — na região da atual Tôquiô. O barqueiro não quer deixá-la embarcar, mas acaba vencido pela delicadeza e educação da louca. É o primeiro aniversário da morte dum menino, explica o homem. Haverá grande oração coletiva na outra margem, onde está o túmulo dele. À medida que a narração prossegue, a mãe sente maior abalo: trata-se do próprio filho. Amparada pelo barqueiro, ela se domina, toca o sino e reza. Aparece o fantasma do menino, que a reconhece. Mas a noite avança, vem a madrugada e resta apenas o túmulo coberto de folhas no meio do campo, (Ver figura 12).

Ramos de salgueiro são colocados sobre a armação insinuando túmulo, em frente aos tamboris. O ator-menino fica dentro. Existem cerca de quatro variações. No livro *Sarúgaku-Dángui* ou Explanações sobre Sarúgaku — 1430 — está registrado que Zêami sugere ao filho, autor da peça, deixar a armação vazia. Afinal, Umêuaka é um Espírito. Motômassa objeta quanto à dificuldade de atuação assim. "Mas como" — diz o pai — "Só experimentando poderás saber. Depois escolhes a melhor forma." Hoje é mais comum usar o ator-menino.

As peças *Sakurágaua, Midera, Kashiuázaki* também apresentam mães enlouquecidas, porém todas têm final feliz. *Sumidágaua* é a mais dolorosa, muito difícil, só permitida a atores veteranos. Segundo um deles, as peças de loucura são as mais cansativas pelo grande número de gestos e movimentação.

2) *Sakurágaua* ou Rio das Cerejeiras é de Zêami. Condoída com a pobreza da mãe, a filhinha Sakurago vende-se como serva, fazendo entregar dinheiro e carta explicativa à primeira. Três anos depois, a mãe enlouquecida está á beira do Rio das Cerejeiras na primavera. Descobre, entre as pessoas do templo que contemplam as floradas, sua menina querida. E ambas, felizes, ingressam no caminho da religião. Obra-prima das obras-primas, representada por todas as escolas, é ficção, mas com numerosos poemas da *Coletânea de Ontem e de Hoje*. O primeiro ato se passa na província de Hiuga, ao sul e o segundo, em Hitati, à beira do Sakurágaua. Peça alegre não obstante a dor da protagonista, que canta e baila colhendo as flores flutuantes na água por meio de uma rede com cabo comprido: é a *Ami-no-Dan* ou Fase da Rede, o clímax da representação. A menina Sakurago não diz nem canta uma palavra.

Embora seja peça de Loucura, pode ser considerada *Kazura-mono* quando o *Kogaki* é *Mai-Iri* ou Com Bailado — das escolas de Hôshô, Kongô e Kitá — substituindo-se o *Iroê* de antes da canção-tema pelo *Tchúnomai*. As palavras *Sakurá*, cerejeira e *Haná*, flor figuram cerca de meia centena de vezes cada no decorrer do texto, o que cria sensação do belo e da riqueza segundo os estudiosos.

3) *Midera* ou Templo dos Três Poços é também de Zêami. Uma mulher da província de Súruga, Kiiomi-ga-Seki,

Figura 12 – SUMIDAGÁUA

enlouquece com o desaparecimnto do filho. Ora ao Kannon de Kiiomizu, tendo então sonho profético — deve ir a Mídera, na Província de Ômi, não longe de Quiôto. Ali, as pessoas do templo estão a contemplar a lua cheia de outono. Empurrando o empregado da torre, ela toca o sino, assustando a todos. Leva repreensão do vigário, mas junto dele, vê o filho raptado por mercador de gente, a salvo para o reencontro feliz. Também representada por todas as escolas, tem poemas da *Coletânea de Ontem e de Hoje*. O primeiro ato transcorre em Kiiomizu e o segundo, no Mídera. O ponto alto é a *Kane-no-Dan* ou Fase do Sino, em que a protagonista canta em solo e depois com o coro, segurando a corda do sino na armação da torre. Há marcações especiais como a de Kanze, a *Okashi-Nashi-no-Den* ou Marcação Sem Cômico (o empregado), surgindo diferenças na vestimenta e nos gestos da figura central e até mudanças na estrutura da peça por omissão de trechos; a *Kassa-no--Den* ou Marcação do Chapéu do estilo Kongô.

4) *Mitsúiama* ou Três Montanhas é de Zêami, só representada pelas escolas de Hôshô e Kongô. A loucura é por ciúme de amor. Ambienta-se em Iamato — Nara — Monte Miminashi, na primavera, no fim de Heian. O tema, o triângulo amoroso de duas mulheres, Sakurago e Katsurago, em relação a um homem. A paixão doentia se prolonga além-túmulo. Katsurago, a derrotada, bate na vencedora Sakurago com um ramo de loureiro e a outra se defende com seu ramo de cerejeira em flor, pois *Katsurá* é louro, *Sakurá*, cerejeira. Até para pedir prece ao coadjuvante eremita torna-se motivo de disputa. Depois reconhecem não ter sentido brigarem em outro mundo e fazem as pazes. Com dois atos, a peça é muito apresentada no estilo Hôshô. Baseia-se no poema do Imperador Tênji, no volume um da *Coletânea para a Eternidade*, onde o trio se constitui de dois homens apaixonados pela mesma mulher e noutro poema do mesmo livro, volume dezesseis. Em NÔ, o homem mora na Kakúiama; Sakurago, na Unemíiama e Katsurago na Miminashiiama, ainda hoje existentes em Nara. A acompanhante Sakurago é tão importante como a protagonista. A parte final, que engloba a luta entre as mulheres e o Finalíssimo, tem ritmo vivo, exuberante, difícil de ser cantado.

5) *Semimaru,* de Zêami, também apresenta o acompanhante desse nome da mesma classe da protagonista Sakagâmi — Cabelo ao Contrário, em Pé, literalmente traduzindo. Nascidos príncipes, ele, cego, ela, louca, passa-se no outono, época de Êngui, início do século dez. Semimaru é levado para uma choupana de palha, carregando seu *biuá* de estimação. Sakagâmi, errante como mendiga, acaba por encontrá-lo, atraída pelos sons do instrumento. Sua entrevista é comovente. Durante a conversa, a loucura da irmã não se manifesta, mas depois separam-se de novo. As deficiências de ambos se devem a erros de encarnações passadas. Na realidade, os irmãos da fonte literária são plebeus — *Histórias de Ontem e de Hoje* — tendo o autor adaptado o fato para torná-lo mais teatral. Entre as marcações especiais, existe a *Mai-Iri* ou Com Bailado da escola Hôshô e a *Kae-no-Katá* ou Forma Diferente de Kanze, onde Semimaru é o protagonista, além da *Biuá-no-Ashirai* ou Acompanhamento de *Biuá* da escola Kongô.

Durante a Segunda Guerra Mundial, *Semimaru* é proibida sob pretexto de mau agouro.

6) *Iorobôshi* ou Cambaleante de Zêami ou Motômassa ambienta-se na primavera no famoso templo em Naniuá — hoje Ôssaca — o Tennôji, o primeiro santuário budista do Japão, construído pelo príncipe Shôtoku. O jovem Shuntokumaru, expulso de casa por intrigas da madrasta, perde a vista com o choque e erra como mendigo. É alma boa, com fé a toda prova. A seus olhos espirituais, aparece a paisagem da baía e arredores ao crepúsculo, muito mais bela que aos olhos físicos. No Tennôji, reencontra o pai querido, que vai também rezar e muito felizes, voltam juntos. É ficção, combinando o fato de os mendigos cegos despertarem compaixão aos peregrinos no templo e as histórias de madrasta e enteado. Não é, porém peça triste em momento algum. Como se não bastasse a *Iroê* após a oração do protagonista, há as variações *Môtoku-no-Mai* ou Bailado do Cego das escolas Kanze e Kongô e *Mai-Iri* — Com Bailado — da escola de Kitá entre outras. Na primeira, o cômico insinua um encontrão com o Cambaleante. Tem um ato, sendo representada por todas as escolas como a peça anterior.

### *B) Iúkio-Mono*

Como há dezenove peças, nove de um ato, nove de dois atos e uma com três e muitas diferenças na estrutura e ambiente — Japão, China e até a Índia — não entraremos em muitos detalhes.

*KÁGUETSU* é da autoria de Zêami. Passa-se na primavera, em Higashiiama, Templo de Kiiomizu em Quiôto. Um morador no sopé do monte Hiko faz-se monge porque seu filho desaparece aos sete anos. Peregrinando, encontra Káguetsu, jovem pregador-artista, que canta e baila o *Kusse-Mai* a respeito da história do Templo Kiiomizu. O adolescente quer acertar uma flecha no rouxinol que faz cair as pétalas de cerejeira, mas desiste porque o Budismo proíbe tirar a vida. Ele subira ao monte Hiko aos sete anos, fora raptado pelo *Tengú*, uma figura fantástica. Desde então, andara por todo o país até chegar a Quiôto. Olhando bem, o monge reconhece, muito feliz, o filho desaparecido. O jovem baila o *Kakko* em regosijo e acompanha o pai a fim de entrar também no caminho da religião.

As canções da peça são um tanto diferentes das do NÔ habitual, com forte perfume popular, além do ritmo característico. *Káguetsu* significa Lua Florida. Peça leve, mostra um tipo da Idade Média, o *Kasshiki*, meio pregador, meio artista, empregado nos templos de Zen. Grande parte dos famosos atores de NÔ estreiam como protagonistas nesta obra. Se adolescente, de rosto descoberto. Comparando *Káguetsu* com *Jinen-Kôji* e *Tôgan-Kôji*, cujas figuras principais são também pregadores-artistas, *Káguetsu* é bem mais simples. Isso não se deve à história, mas à ausência de *Tchúnomai* e à juventude do personagem. Na época de composição da peça, existe apenas um tipo de máscara, a *Kasshiki*. Posteriormente e ainda hoje, a *Ôgasshiki* ou Kasshiki Grande é para *Jinen-Kôji*, a *Tchúgasshiki* ou Média Kasshiki para *Tôgan-Kôji* e a *Shôkasshiki* ou Pequena Kasshiki para *Káguetsu*.

### *C) Vingança*

1) *AÔI-NO-UÊ* ou Príncesa de Aôi de Zêami ou Kômparu baseia-se numas poucas linhas do Livro de Aui do *Romance de Guênji*. Passa-se no reinado do fictício Impe-

rador Sújaku, por volta do século onze, na residência da princesa em Quiôto. Como ela, esposa do jovem Ministro Guênji, está acamada por motivo de doença misteriosa, é chamada a sacerdotisa de Têruhi, médium xintoísta, para descobrir o motivo. Surge, então, o Espírito da Senhora de Rokujô, amante do ministro, a qual, após lamentar a perda de amor, tenta raptar a doente. Apressadamente, é mandado mensageiro ao eremita de Iokaua, a fim de afugentar o Espírito vivo e irado de Rokujô, já sob a forma de um demônio. Como resultado de fervorosa oração búdica e luta entre ambos, o Espírito se acalma e desaparece. A princesa de Aôi, que dá título à obra, não aparece no palco, representada apenas por um quimono do tipo *Nuihaku* dobrado ao longo na frente do palco. Uma das peças de mais difícil representação, a começar pela partitura de canto da acompanhante sacerdotisa. O eremita rivaliza em importância com a protagonista porque a enfrenta e sai vencedor. Apesar de ciumenta e vingativa, a Senhora de Rokujô nunca deixa de ser uma dama.

Há quatro variações diferentes, entre as quais, *Ázussa-no-Dê* ou Aparição com Ázussa de Kanze, Hôshô, Kongô e Kitá. A sacerdotisa de Têruhi é exímia no arco de Ázussa para fazer a invocação, mas não há arco algum em cena — o tamboril grave toca uma série de notas, que o simboliza. De qualquer modo, antes de a protagonista-anterior retirar-se para trocar a máscara *Dêigan* pela de Hannha, deve dar a exata impressão de nascerem chifres naquela — mas com dignidade. (Ver figura 13).

2) *Dôjôji* de Kan-Ami passa-se na primavera, no templo desse nome, na Província de Ki. É dia de inauguração do novo sino. O antigo se derretera quando um homem se escondera duma dançarina dentro dele. Furiosa pelo amor não correspondido, a moça se transformara em serpente e se enroscara em volta. Uma bailarina quer assistir à cerimônia, mas o sacristão e os demais empregados proíbem sua entrada por ordem do sacerdote-chefe. Ela, contudo, insiste muito e os homens acedem em troca dumas danças. Depois da esquisita *Ranbiôshi,* lentíssima e do *Kiunomai* ou Bailado Final em ritmo vertiginoso, ela salta para dentro do sino, o qual tomba. Começa a cerimônia, o sino é erguido pouco a pouco — aparece a mulher-serpente, na qual se metamorfoseia a

beldade. Ela e o sacerdote disputam acirradamente. Vencido, o monstro se atira nas águas do rio Hidaka ali perto.

Há cerca de seis variações. Para dançar o *Ranbiôshi,* o(a) artista deve ser habilíssimo(a). É marcado apenas pelo tamboril grave, em perfeita integração ator-músico. O primeiro corta o palco em forma de triângulo, vira o pé para fora após cada passo e ergue a ponta do pé; volta à posição anterior, desce a ponta do pé, levanta o calcanhar e recua o pé. Vai alternando o direito e o esquerdo; sempre que volta do pé direito para o esquerdo, bate uma vez com o direito no chão. A protagonista está de máscara e muitas vezes de costas para o tamborileiro; jamais um pode ser inferior ao outro, dentro dos campos respectivos, sob pena de resultado inexpressivo. O bailado citado imita o deslizar da serpente ou a subida dos íngremes degraus do templo Dôjôji.

O sino pesa cento e dez quilos ou mais, sendo proeza correr até ele ou pular para dentro como em alguns estilos com sucesso. A dançarina salta, sua figura se oculta por segundos e o sino tomba. Os ajudantes soltadores da corda são atores experientes que já representaram o papel, como chefes de escolas devido à grande responsabilidade. Dentro da armação, a dançarina troca a máscara, ali previamente colocada e enrola o quimono de cima do tipo *Karaôri* de base vermelha à cintura. Antigamente, recomendava-se ensaiar o *Ranbiôshi* cem vezes para poder representar *Dôjôji,* considerada *tese de formatura* do artista de NÔ.

3) *Utô* é outra obra-prima de Zêami. Seu tema, o sofrimento no inferno daquele que mata para viver. Início de verão. O monge viajante encontra em Tatêiama, Província de Etchú, o *shite*-anterior, ancião, o qual lhe entrega a manga da própria veste, pedindo-lhe visitar sua mulher e filho. Sua vontade é cumprida. Eles habitam a Província de Mutsu, na praia de Soto. Durante a prece, aparece o protagonista-posterior, Espírito do caçador. Eliminou, na carne, numerosos animais e pássaros. Agora, só a vista do menino fá-lo horrorizar-se da culpa de ter abatido avezinhas. Com o *Kakeri,* faz gestos relativos a essa caça. Tem a recompensa dos crimes, sofre o mesmo que suas vítimas passadas. O velho do primeiro ato chega até o primeiro pinheiro da pas-

Figura 13 — AOI-NO-UÊ

sarela sem entrar no palco. O fantasma usa a máscara de *Iasse-Otoko* ou Homem Magro e um saiote de penas, simbolizando sua profissão. Peça representada em todos os estilos, possui duas variantes na marcação. *Utô* é o nome do pássaro caçado pelo protagonista.

4) *Motomêzuka,* peça de Kan-Ami, representada pelas escolas de Hôshô, Kongô e Kitá, passa-se no início da primavera em Ikutá, Província de Tsu. O monge e seus companheiros encontram jovens aldeãs na colheita das verduras tenras sob o degelo. Não sabem informar sobre o *Motomêzuka* ou Túmulo Procurado, também chamado *Otomêzuka* ou Túmulo da Donzela. Após sua retirada, só uma fica para lhes indicar o lugar certo. A oração evoca o Espírito combalido de *Unai-Ôtome*: dois pretendentes disputam seu amor e ela, para não ferir nenhum, atira-se às águas do rio Ikutá. O resultado é pior: os homens se trespassam com suas espadas. Além do suicídio, a moça se torna responsável pelo assassínio de dois semelhantes, caindo nos oito grandes infernos: dos renascimentos repetidos — da corda de ferro preto — de massa — dos tumultos — dos grandes tumultos — incandescente — incandescentíssimo — eterno. Ela pede a intercessão do monge e desaparece. *Motomêzuka* é mais difícil que *Aôi-no-Uê,* embora menos que *Dôjôji.*

5) *Kinuta* de Zêami, leva o seguinte comentário do autor na obra *Sarúgaku-Dângui*: "No futuro, é possível não haja pessoas capazes de saborear este NÔ. Não estou inclinado, portanto, a deixá-lo para a posteridade." Daí se verifica sua dificuldade, a sutileza em seu todo. Um homem de Ashiiá em Kiushú, está na capital há três anos a serviço. A mensageira Iúguiri vem dizer, à esposa dele, de seu regresso no fim do ano. Após dirigir reclamações para a moça a respeito do marido, manda-a preparar a *Kinuta* — abreviatura de *Kinuita,* base de madeira sobre a qual se bate o tecido de seda para amaciá-lo; a tradução ao pé da letra é Tábua de Seda — e ambas, ao luar outonal, batem-na com a esperança de o vento levar seu som bem longe, na metrópole. Pois existe precedente na China, muito tempo atrás. Mas novo mensageiro avisa o adiamento da volta do senhor. Certa de haver sido desprezada em favor de outra, ela adoece e morre.

O homem regressa finalmente, fica sentido com o destino da mulher. Ora ante a *kinuta* e usa o arco de Ázussa para evocar seu Espírito. Apoiada num bastão, emagrecida, ela aparece. Seu sentimento de apego não permite libertar-se do sofrimento terreno. Tal como batera a *kinuta,* batem-lhe no inferno; as lágrimas desesperadas se transformam em chamas; porém não deixa de atacar a longa ausência do consorte. No primeiro ato, o clímax é a *Fase da Kinuta* — a protagonista bate-a com ódio, é certo, mas com um fio de esperança. É toda ódio, decepção no segundo, amaldiçoando — salva-se, entretanto, com a oração do companheiro. A história é ficção do autor, embora apareçam poesias da *Coletânea de Ontem e de Hoje, Nova Coletânea de Ontem e de Hoje* além das de outros livros.

### *D) Peça de Sentimento*

1) *HATÍNOKI* ou Árvores do Vaso de Zêami baseia-se nas viagens do Saimiôji — *shôgun* Hôjô Tokiiori — para observar o país e fazer justiça, dos livros *Taihêiki,* volume trinta e cinco e *Massukágami,* volume onze. Seu protagonista, contudo, parece produto da imaginação do compositor. É inverno na Era Kamakurá, sob o shogunato Hôjô, logo após os Guênji. No primeiro ato, Província de Kôzuke em Sano; Kamakurá no segundo. Um monge peregrino, surpreendido por intensa neve, pede pousada a um casal, sendo recusado devido à humildade da choupana. Porém a consegue, graças à mulher que chama a atenção do marido: "Estamos na pobreza porque erramos em vida passada. Vamos fazer benefício em favor do sacerdote." E o dono da casa sai na neve para buscar o visitante. A acolhida é cordial. Após a frugal refeição de milho cozido, pois nem arroz há, o homem corta três árvores-miniatura — *bonsai,* arte difícil, ainda muito apreciada hoje — de estimação, ameixeira, cerejeira e pinheiro, na falta de lenha para aquecer o visitante. Comovido com gesto tão nobre, o monge, depois de muito insistir, vem a saber tratar-se do guerreiro Guenzáemon Tsunêio de Sano, na miséria, vítima de maus parentes. Fora reclamar providências ao shôgun, e este viajara. Mas sua fidelidade é total: irá socorrê-lo se o governo de Kamakurá correr perigo. Para tanto, guarda um

cavalo magro, uma armadura rasgada de tanto uso e uma alabarda enferrujada.

O monge promete recompensá-lo, despedindo-se saudoso. É, na realidade, o shôgun Hôjô Tokiiori. De regresso, convoca todos os guerreiros do país à capital. Vai Tsunêio entre eles, o mais pobre de todos; o alarme é pretexto para chamá-lo e o ignora. Surpreende-se ao encontrar o peregrino. E muito feliz, recebe o documento do próprio generalíssimo, devolvendo-lhe as antigas terras, mais a doação de três províncias, em cujos nomes entram as palavras cerejeira, ameixeira e pinheiro: Sakurai, Umêda e Matsui. (Ver figura n.º 14).

Durante a canção-tema da peça, as árvores citadas, cobertas de algodão insinuando neve, ficam na parte de frente do palco. *Hatinoki* é uma das peças representativas do *Bushidô* ou conjunto de Preceitos dos Guerreiros, cuja base é a Fidelidade. Há três variedades de marcação: *Kurogáshira ou Cabeleira Grande Preta,* de Hôshô; *Kae-Shôzoku* ou Troca de Indumentária de Kongô; *Nidan-Gáeshi* ou Repetição de Duas Fases de Kitá. Nalgumas ocasiões, Tsunêio usa só o leque em gestos de corte das árvores, noutras, a *tissa-gatana,* tipo de espadim. Tsunêio atua de rosto descoberto. Sua esposa usa máscara de *Shakumi,* para mulher de meia-idade.

2) *Shunkan* de Zêami ambienta-se no outono, na época de apogeu dos Hêike. O primeiro ato se passa em Quiôto, o segundo, na Ilha dos Demônios. Descoberta a inconfidência para derrubar os Hêike, seus chefes — o monge Shúnkan, Iassúiori de Fujiuara e Narítsune de Tamba — são exilados na ilha citada. São indultados presos políticos, em comemoração ao próximo nascimento do príncipe, neto do patriarca Kiiômori. O comissário parte da capital em direção à ilha. Enquanto os dois exilados fazem suas orações costumeiras, Shunkan aparece e cantam a mágoa de suas vidas. Chega o comissário com o documento de clemência. Shunkan, alegre, entrega-o a Iassúiori, mas alí há só os nomes dos companheiros. Lamentando-se, o monge pede que o levem até o outro lado do mar, porém em vão. Todos lhe recomendam ter esperança de perdão e partem.

Esta é uma das mais pungentes peças do teatro NÔ. parecendo obra de Zêami no exílio em Sado. Do ponto de

Figura 14 – HATÍNOKI

vista da História, os conspiradores são exilados em ilhas diferentes. Iassúiori e Narítsune são perdoados, mas não Shunkan. Um servo fiel vem fazer companhia até à morte do patrão. Como se sabe, o *Hêike Monogátari* e *Guen-Pêi Seissúiki* são suas fontes literárias. O protagonista usa máscara própria de *Shunkan,* mas os demais atores atuam de rosto descoberto.

3) *Kaguekiio* também é de Zêami. Cognominado o Intrépido, famoso samurai de Hêike, autor de numerosas façanhas, é exilado após a derrota do clã. Envelhecido e cego, vive de esmolas numa choupana. Ao fim de viagem difícil, sua filha o visita, porém Kaguekiio recusa-se a confessar-se pai dela, envergonhado de seu estado e temeroso de lhe prejudicar o futuro. Ao mesmo tempo, sofre por querer falar com a moça, que vira apenas em criança. Finalmente, com a intervenção dum homem da aldeia, há o reencontro. O ex-guerreiro narra, a pedido da jovem, seus atos heróicos na batalha de Iáshima. Despedem-se, depois, para sempre. Ficção do autor e *Crônicas de Hêike* se misturam na peça de um ato, passando-se no outono, na Província de Hiúga, em Miiázaki, ao sul do país.

A máscara do protagonista é especial para esta obra, representativa do ancião cego, podendo ou não ter barba e expressões diferentes conforme os estilos. Porém há notícia de um ator, idoso e magro, interpretar o papel sem máscara algumas décadas atrás. As vestes ricas são comuns a todas as escolas, menos a de Kanze, em que o herói senta-se no chão — enfatiza a condição atual de mendigo, enquanto nas demais, o grande guerreiro do passado. Na de Hôshô, ele senta-se num banquinho.

### *E) Atuais*

Tal como nos três itens anteriores, não entraremos em detalhes quanto à estrutura, que apresenta muitas variações.

1) *ATAKA* de Kanze Kojirô baseia-se em *Guikêiki* ou Registro de Ioshitsune, volume sete, porém os acontecimentos não são exatamente do posto de Ataka. A leitura do *Kanjintchô* ou Livro de Donativos do Templo — não se encontra nesse livro. No *Kôuakamai,* gênero de bailado me-

dieval, de título *Tôgashi,* há referência ao episódio, mas não se sabe ainda se é composição anterior ou posterior ao NÔ *Ataka.* Perseguido pelo irmão Ioritomo, o general Ioshitsune de Guênji foge da capital com a comitiva, disfarçado de *iamábushi* ou monge-guerreiro. Como a vigilância é severa, seu escudeiro Bênkei, monge-guerreiro de fato, veste-o de carregador para atravessar o posto de inspeção em Ataka, na atual região de Kanazaua. Explica ao oficial encarregado Tôgashi, eles reunem donativos para a reconstrução do Templo Tôdaiji. É fim do século doze, fevereiro de 1187.

Intimado a apresentar o *Kanjintchô,* Bênkei lê alto palavras búdicas difíceis, além de coisas inventadas na hora num documento qualquer. Têm permissão, então. Quase passam a salvo quando alguém do posto acha o carregador muito parecido com Ioshitsune. "Atrevido" — diz Bênkei batendo com o bordão em seu senhor — "Quem te mandou parecer com ele?" O truque dá certo porque ninguém surra o próprio patrão. Bênkei se desculpa depois, e Ioshitsune até o elogia pelo expediente. Enquanto o grupo descansa pouco adiante, vêm do posto trazer saquê pedindo perdão pelo engano cometido. Bênkei bebe o vinho, baila o *Otokomai* e escapam todos para a Província de Mutsu.

Peça relativamente nova, pois seu autor falece em 1516, tem grande número de diálogos declamados, porém compostos com muita habilidade. Espetacular como a maioria de suas obras, passa para o Kabuki em 1840 sob o título de *Kanjintchô,* onde Bênkei toma vinho numa enorme taça. No passado, Bênkei lê o *Kanjintchô* com mais dois acompanhantes, os primeiros da fila da frente pois os há de oito a dez, dispostos em fila dupla. Se o protagonista o faz sozinho, necessário se torna escrever no programa ser a marcação do tipo *Kanjintchô.* Hoje, entretanto, Bênkei canta em solo, sendo uma das mais difíceis interpretações do NÔ. Há muitas variações, entre as quais: *Ennen-no-Mai,* em todos os estilos, menos no de Kômparu, relativa a bailado desse nome executado por monges após os serviços religiosos em Nara, com passos fiéis ao original em alguns trechos; e *Taki-Nágashi* ou Deixar Correr na Cascata da escola de Kanze, na qual se retira a canção-tema, o protagonista joga fora o leque para bailar sem ele. Depois vai até à passarela contemplar o jorro da cascata imaginária.

2) *Kossode-Sôga* e *Guembuku-Sôga*, do tipo *Otoko-mai-mono; Iouti-Sôga* e *Zênji-Sôga*, que são *Kirikumi-mono*, todas ligadas à vingança dos irmãos Sôga contra o assassino de seu pai, têm Mimashi como autor ou em alguns casos, os estudiosos as atribuem a ele. Além de se basearem em *Sôga Monogátari*, há mescla de ficção; *Kossode-Sôga* e *Iouti-Sôga* são hoje muito apreciadas pelo público.

3) *Hashi-Bênkei* ou Bênkei na Ponte é de Hiiôshi Iassukiio e *Kirikumi-mono*. Passa-se no outono em Quiôto. O primeiro ato, no Monte Hiei e sobre a famosa ponte de Gojô no segundo. Mostra como o gigantesco Bênkei se torna escudeiro do menino Ushiuaka, mais tarde, o general Ioshitsune, que vencerá os Hêike. É a força física contra a agilidade. Nesta peça, não há coadjuvante. Existe a variação *Ôgui-no-Katá* ou Forma do Leque na escola de Kongô, onde o ator-menino, o qual faz o Ushiuaka, atira o leque aberto contra o protagonista Bênkei durante o *Iroê*. O último se defende com a alabarda. Apenas no estilo Kanze, há uma variação de nome *Fuê-no-Maki* ou Livro da Flauta — o segundo ato é igual, mas no primeiro, a protagonista é a Senhora Tokiua, mãe de Ushiuaka, que chama o filho à ordem e lhe conta a história de sua flauta, pertencente ao Kôbôdaishi, nome póstumo do monge Kúkai, escritor, filósofo e inventor do alfabeto fonético. O coadjuvante é vassalo do finado pai do menino. Pode também constituir peça independente só na escola citada.

### *V — Peças Fantásticas*

#### *A) Hataraki-mono*

1) MOMIJÍGARI ou Festa dos Bordos de Kanze Kojirô tem dois atos e é ficção do autor. Passa-se no outono, setembro, na época de Taira-no-Korêmoti, sob os Fujiuara. O local é o Monte Togákushi na Província de Shinano. O general Korêmoti passeia com alguns vassalos pelas montanhas outonais de folhagem escarlate. Encontra damas bonitas em animada festa e uma delas, a protagonista, convida-o a participar. Aceita com prazer, assiste a danças e toma grande quantidade de saquê. Adormece. No sonho, seu protetor, o Grande Bodi-Satva de Hatiman sussurra-lhe, as

beldades não são humanas. Desperta, vê horrível demônio à frente. O general puxa a espada e luta, invocando seu padroeiro. A disputa é tremenda, mas o bem triunfa mais uma vez.

Antes de começar a peça, coloca-se armação simbolizando monte diante dos tamborileiros. A personagem central entra nela no fim do primeiro ato, trocando a máscara de *Mámbi* pela de *Shikami* e as roupas. *Momijigari* é uma das obras mais apreciadas e conhecidas. Do ponto de vista da máscara, pertence ao subtipo *Shikami-mono*. Tanto a música como a atmosfera são bastante modernas. Na fase *Ha-média*, a protagonista segura o coadjuvante pela manga, insistindo em sua participação na festa; enquanto lhe serve saquê, não tira os olhos de cima dele como a seduzi-lo em silêncio. Tais coisas jamais acontecem nas peças de Zêami, onde impera a beleza sublime. Os ocidentais, sem conhecimento prévio de NÔ, assistem-na e gostam muito.

Conforme os estilos, o bailado pode ser *Tchúnomai* ou *Jonomai*. Há variações especiais como *Onizôroe* de Kanze, *Kussemai-Ashirai* da mesma escola, *Kae-Shôzoku* ou Troca de Indumentária e *Midare-no-Jo* ou Prelúdio do Desmanchamento de Kongô. Na *Onizôroe* ou Reunião de Demônios, a protagonista-posterior e cinco acompanhantes aparecem sob a forma de demônios e bailam o *Hatarakí;* no primeiro ato, as acompanhantes bailam e fazem gestos de servir saquê. Quanto à *Kussemai-Ashirai* ou Acompanhamento de Bailado de Kussê, o coadjuvante baila a primeira parte da canção-tema. Seja do tipo normal de representação ou em qualquer das variações, o coadjuvante possui o mesmo valor e a categoria da protagonista, característica do NÔ pós-Zêami.

2) *Funabênkei* ou Bênkei no Barco é de Kanze Kojirô, do subtipo *Aiakashi-mono*. *Aiakashi* é personagem fantástica, que surge, segundo a crença antiga, no mar encapelado, ameaçando os barcos de naufrágio. O primeiro ato se passa na baía de Daimotsu, na península de Ama, Província de Tsu, em novembro de 1185. O jovem general Ioshitsune de Guênji, representado por ator-menino, vai para o Mar do Oeste, após se despedir da amada Shízuka — a protagonista-anterior — que baila, para ele, o *Tchúnomai*. Uma vez na embarcação, surgem, das ondas revoltas, os Espíritos

dos Hêike, vencidos na batalha decisiva. Ioshitsune luta com bravura, mas a espada não vale contra eles. Bênkei — o coadjuvante — monge-guerreiro e seu escudeiro, começa vigorosa oração, enfrentando o fantasma do general Tomômori de Hêike, o protagonista-posterior, que usa a máscara de *Aiákashi* e empunha a alabarda. Só assim, os Espíritos largam o barco e voltam para o mar.

O mesmo artista faz os dois protagonistas; seu talento e experiência criam o contraste entre a beldade e a figura fantástica. Porém é comum, entre amadores, atuar um(a) em cada ato por ser cansativo; atualmente, os profissionais fazem o mesmo algumas vezes. Existem variações numerosas na marcação tanto para os protagonistas como para o coadjuvante. Também quanto ao cômico Barqueiro, nos diferentes estilos, que tem atuação destacada.

3) *Kurôzuka* ou Túmulo Negro, atribuído a Kômparu Zêntiku, mas antes, é do repertório da escola de Ômi. O autor o reescreve ou adapta. Na casa solitária da planície de Adati, mora uma anciã, que canta melancólica os desenganos da vida, enquanto passa os dias a fiar sua roca. Um *iamábushi* ou monge-guerreiro pede pousada com alguns companheiros. Antes de buscar lenha no monte próximo, apesar dos protestos dos hóspedes pois é noite e não precisa se incomodar, recomenda-lhes não espiar seu dormitório. O monge objeta não ter esse costume, porém um dos homens vai olhar: o cômodo transborda de ossos humanos até o teto. A mulher é demônio antropófago. Eles fogem apavorados. Atrás, vem a anfitriã, já sob sua forma verdadeira. A disputa é acirrada, ela, ameaçadora em relação à desobediência ao pedido — pretexto para devorá-los — o *iamábushi* esfregando seu grande rosário, na invocação ao *Fudô-Miô-Ô* e outros quatro Reis Iluminados. Vencido, cambaleante, o demônio desaparece.

*Kurôzuka* pertence ao subtipo *Hannha-mono*, relativo à máscara da protagonista-posterior. Há várias formas diferentes de marcação e detalhes quanto à indumentária e à cabeleira.

4) *Kokaji* é de autor desconhecido e do subtipo *Kotobide-mono* devido à máscara. O Imperador Itijô tem um sonho profético. Manda um mensageiro a Kokaji Munêtika,

para que lhe faça uma espada sagrada. O artesão aceita, muito honrado, sendo auxiliado pelo Deus Iluminado de Inari. A peça tem dois atos: o protagonista-anterior é um estranho jovem, o qual dialoga com Kokaji quando este vai orar no Monte Inari; o posterior, o citado deus, baila o *hataraki* de imensa cabeleira vermelha ou branca, conforme o tipo de marcação e miniatura dourada de raposa na cabeça, pois o Inari-no-Miôjin tem aspecto de tal animal. No estilo Kanze, pode-se utilizar cabeleira preta.

5) *Kurama-Têngu* ou *Têngu* de Kurama é de Mimashi, pertencente ao subtipo *Ôbeshimi-mono,* segundo a máscara. Passa-se na primavera, apogeu dos Hêike, no monte Kurama da província de Iamashiro. O menino Ushiuaka, futuro Ioshitsune de Guênji, está internado no templo do monte. O Grande Tengú do Vale de Sôjô estima-o e ensina-lhe os segredos da arte militar. No primeiro ato, surge sob forma de *iamábushi,* onde Ushiuaka e as crianças de Hêike contemplam as flores de cerejeira da montanha, guiadas pelo sacerdote do templo. Aparece como é no ato seguinte, basta cabeleira e ventarola de penas, aconselhando-o, incitando a esperar a época propícia para o reerguimento dos Guênji. Segundo crença medieval, o *iamábushi* e o *Tengú* amam os garotos. O último tem nariz comprido, porém em NÔ, a máscara de *Ôbeshimi* não apresenta essa característica. O protagonista-posterior aparece com o ritmo de *Ôbeshi,* próprio da figura fantástica.

### *B) Haiamai-mono*

1) *AMA* de Zêami baseia-se na lenda do roubo da pedra mágica pelo Rei do Fundo do Mar e a parábola de recuperação daquela pela mergulhadora, ambas antiquíssimas. Ambienta-se no inverno, o céu nevado, na era de Nara, Província de Sánuki, baía de Shido, em dois atos. O Ministro Fussázaki é informado ter sido sua mãe *áma* — mergulhadora, que vive da busca de algas e conchas. Parte a sua procura com seus vassalos. Na baía, uma *áma* lhe conta: há treze anos, deuses do Palácio do Fundo do Mar — *Riugú* — roubam, do templo *Kôfukuji,* o cristal com a figura de Buda, de frente sob qualquer ângulo. Um nobre vem à baía, apaixona-se por uma mergulhadora, a qual lhe

dá um filho. Se ela recuperar o tesouro, promete, a posição do menino está assegurada. A jovem o consegue, corta sob o seio com o punhal para ali esconder a pedra, é içada, falecendo com o esforço. A narradora desaparece entre as ondas após entregar um documento ao Ministro. Ele ora fervorosamente. O Espírito da mãe surge sob forma de *riunho*, entidade do fundo do mar. Graças ao filho, consegue, enfim, a salvação. E baila o *Haiamai* — Bailado Rápido — em regosijo.

O clímax da peça é a *Tama-no-Dan* ou Fase da Pedra, de beleza estranha. Há cerca de treze variações, entre as quais, *Akagáshira* ou Cabeleira Vermelha de Kanze, *Shitidan-no-Mai* ou Bailado de Sete Fases de Kitá. A protagonista-anterior usa máscara de *Shakumi* e a posterior, a *Dêigan* ou *Riunho*.

2) *Tôru*, composta por Kan-Ami é reescrita pelo filho. Um monge visita as ruínas da mansão do ministro Tôru em Quiôto. É outono, lua cheia de agosto. Um ancião colhedor de água do mar narra-lhe o esplendor de Heian. O Ministro, de gosto poético, manda buscar água salgada de longe para encher o lago de seu jardim; até peixes e conchas traz; faz ferver água como na obtenção do sal, só para gozar o espetáculo do vapor a se erguer no ar. Há lindas festas e jogos, mas o nobre falece, do local abandonado, só restam ruínas e lembranças. O velho desaparece. No sonho, o monge vê o Espírito do jovem Ministro ao luar claro, nítido. A bela aparição se refere ao passado, ao jogo da época *Kiokussui-no-sakazuki*, no qual se larga a tacinha de saquê na pequena cascata do jardim e enquanto ela percorre distância combinada, o dono deve compor um poema; baila o *Haiamai*, dialoga cantado com o coro; voa de volta à *metrópole da Lua* com a proximidade da manhã.

Uma das peças mais bonitas e apreciadas, tem o sistema clássico de protagonista e coadjuvante. O cômico, homem do lugar, preenche o intervalo.

*Tôru* não tem canção-tema, mas dois *Rôngui*, diálogos cantados entre figura central e coro no fim de cada ato. Possui uma dúzia de variações conforme os estilos.

3) *Suma-Guênji* é de Zêami, baseada nos livros *Sumá* e *Akashi* do *Romance de Guenji*. Primavera na baía de

Sumá. Após a morte física, o príncipe Guênji se torna *Bodi-Satva* da música e da dança no Paraíso. Desce à Terra, e, lembrando-se do tempo antigo, baila a *Seigaihá*, dança de Heian do tipo *Búgaku* — nesse gênero, executado por dois bailarinos vestidos com roupas cuja padronagem é de ondas geométricas pois *Seigaihá* significa Ondas do Mar Azul, as espadas na cintura — substituída em NÔ pelo *Haiamai* ou Bailado Rápido. A peça só não é representada na escola de Kômparu.

*C) Peças de Bailado Especial*

1) *IAMAMBA* ou Mulher da Montanha, de Zêami ou Kômparu, pensando-se em parceria, tem dois atos. Ambienta-se na província de Etigo, montanhas de Águero, em estação indeterminada. Uma cantora de Quiôto, especialista no *Kussemai* de nome *Iamamba*, visita o Templo Zenkôji. A verdadeira *Iamamba* lhe aparece sob forma de aldeã e depois como o é na realidade. Em suas andanças montanha após montanha, a circular sem descanso por elas, compara isso aos seis locais de encarnação do Budismo. Sofrimento, em outras palavras, é *Bodi-Satva;* vida-morte, o encontro da luz; tudo é *Bodi-Satva* se se tem por base as cinco virtudes; se ao contrário, possui-se erros, o efeito é o sofrimento; obedecer à escuridão dá como resultado a vida-morte, porém seguir o caráter búdico encontra a luz. Portanto, o bem e o mal nunca estão separados. Repousar à sombra da mesma árvore ou beber a água do mesmo regato são conseqüências de anteriores encarnações. Assim filosofando, esse gênio das montanhas entretém os humanos por algum tempo; procura a flor, o luar, a neve, para depois tomar rumo ignorado.

Tendo como base o *Kussemai* de nome *Iamamba*, faz a verdadeira *Iamamba* encontrar-se com a cantora daquele nome: aí se nota a ficção do autor ou autores, porém muitos livros búdicos são consultados na construção do texto. As palavras filosóficas se harmonizam com a descrição da natureza em versos magníficos, bailados de efeito espetacular. Entre muitas variações da peça, há a *Shiro-Gáshira* ou Cabeleira Grande Branca de Kanze, Kongô e Kômparu, enquanto no estilo Hôshô é normal usá-la; *Setsuguetsuka-no-Mai* ou Bailado da Neve, Luar e Flor de Kanze e Hôshô;

*Mai-Iri* ou com Bailado de Kongô e Kitá. A peça é *Kakeri-mono*, mas pode apresentar *Tatimáuari*.

2) *Shakkiô* ou Ponte de Pedra é de Kanze Motômassa ou de Zêami, segundo outra fonte. Passa-se no fim da primavera na China, no reinado Sô, correspondente a Heian, quando japoneses brilhantes vão para lá como bolsistas. A finalidade da peça é adaptar, para o NÔ, a *Shishimai* ou Dança do Leão, já tradicional na *Guigaku* e *Búgaku*. O leão é mensageiro do *Mônju-Bossatsu*. O monge Jakushô tenta atravessar uma ponte estreita de pedra e é impedido: o outro lado é território sagrado do *Mônju-Bossatsu*. Pouco depois, o leão mitológico aparece para bailar, brincando alegre com enormes flores de peônia, colocadas em armações, brancas de um lado, vermelhas de outro, sobre estrado no palco. A máscara dele é *Shishiguti* ou Boca de Leão, a indumentária, riquíssima, a dança, vistosa e movimentada.

Há variações, entre as quais, *Ô-Jishi* ou Leão Grande da escola Kanze e *Ren-Jishi* ou Leão Acompanhado de Hôshô, Komparu e Kitá. O protagonista usa *Shiro-Gáshira* ou Cabeleira Grande Branca e o acompanhante, *Aka-Gáshira* ou Vermelha do mesmo tipo. Pode haver também três acompanhantes. Existem peças como *Utito-Môde*, Visita aos Santuários de Isse, divina e *Motizuki*, diversa-sentimento, onde se baila o *Shishimai*. Diante do altar xintoísta na primeira — isso afasta os demônios na crença antiga; como oportunidade de cometer vingança na segunda. A dança, em ambos os casos, é de rosto descoberto pois são pessoas interpretando-a, porem em *Shakkiô*, o personagem *é leão*. Daí a diferença fundamental.

3) *Shôjô* é de Zêami. Tal o nome do gênio do saquê, bailando embriagado, muito feliz. A peça é comemorativa, augura prosperidade e alegria. A lenda de que o *Shôjô* dá, ao homem, o vinho da felicidade, é bem antiga. A obra possui dois atos na origem, condensados depois num só. A máscara homônima é própria, a vestimenta toda escarlate, embora bordada a ouro e com outras cores alegres nos desenhos, a cabeleira, ruiva. A história se ambienta no outono, em Morôkoshi, nome dado à China pelos japoneses da época, que, como a Índia, desperta-lhes interesse demais.

O bailado básico é o *Tchúnomai*, porém quase sempre, o *Midare* ou Desmanchamento é bastante característico. Há

variações como *Shitidan-no-Midare* ou Desmanchamento de Sete Fases do estilo Hôshô e *Kudan-no-Midare* ou de Nove Fases de Kongô. Outras vezes, aparecem dois *Shôjôs;* na marcação *Oki-Tsubo* ou De Colocar Vaso de Kanze e Kongô traz-se enorme vaso de saquê no palco e em *Tsubo--Dashi* de Kitá, a tradução semelhante à anterior. Existe variação da escola Hôshô chamada *Shitinin-Shôjô* ou Sete Shôjôs.

4) *Sagui* ou Garça de Zêami é contraste com o vermelho de *Shôjô* pois a figura central atua toda de branco. Baila o *Sagui-Midare,* a máscara usada é *Uaka-Ôtoko* ou Homem Jovem ou então a *Kantan-Ôtoko, protótipo* da expressão neutra. Porém o adolescente e o ancião atuam de rosto descoberto.

O *Midare,* junto ao *Shishimai* e o *Ranbiôshi,* são os bailados mais estranhos do NÔ; os dois primeiros têm caráter de bom augúrio e felicidade.

### *D) Peça Comemorativa*

*Táiten* ou Sagração tem música de Kanze Sakon Motôshigue e letra de Fujishiro Têissuke, só representada pela escola de Kanze. Passa-se no outono, logo após a sagração do Imperador Taishô em 1912, no Santuário xintoísta Heian--Jingú em Quiôto. Possui um ato. Em regosijo ao novo governante, desce um deus dos céus com uma donzela celeste, que baila primeiro e ele executa o *Kamimai.*

Como já vimos, o segundo ato de peças divinas como *Takassago, Iôrô, Arashiiama,* entre outras; a *kazura-mono Ioshino-Tennin,* Anjo de Ioshino, que é *Tchúnomai-mono* de tambor; *Kikujidô* e *Makurajidô,* do tipo *diverso-iúgaku* sobre gênios de crisântemo de vida eterna pois são meninos com setecentos anos de idade; as fantásticas *Shakkiô, Sagui, Shôjô* — todas elas podem ter caráter comemorativo. Mas peça comemorativa mesmo, só *Táiten.*

Sem contar peças especialíssimas, só permitidas a profissionais veteranos de valor excepcional, o teatro NÔ tem, atualmente, mais de duzentas e trinta em seu repertório. Cada qual é caso particular, mas o exposto dá idéia básica sobre algumas das obras mais conhecidas.

Os locais onde se ambientam essas obras são conservados carinhosamente no Japão, muitos deles, pontos histórico-turísticos, tendo inscrições elucidativas, até: a baía de Miho, de *Hagoromo;* os pinheiros de *Takassago;* as cerejeiras da velha capital de *Arashiiama;* o templo de Kiiomizu de *Támura, Káguetsu* e *Iuia;* o Lago de Sarussauá em Nara de *Unême;* o templo de Ariuara de *Izutsu;* a baía de Sumá de *Tadánori, Matsukaze* e *Suma-Guênji;* o templo Ninnaji de Quiôto de *Tsunêmassa;* as três montanhas de Nara de *Mitsúiama;* o ancoradouro de Sano e a Kamakurá de *Hatínoki;* as montanhas de Águero de *Iamamba,* etc. Há, inclusive, excursões de aficionados do NÔ a tais lugares, que fazem muito sucesso, congregando numerosos participantes. Cada peça de teatro clássico é, sem favor, um mundo maravilhoso de cultura, sutileza, eternidade da arte verdadeira, merecedor de estudo acurado por parte das criaturas de toda a Terra.

## 18 — Trechos de peças de NÔ

### *1 — Peça Divina — TAKASSAGO*

Eis os quatro trechos dela cantados em festas de casamento:

a) As ondas dos quatro/ mares estão calmas,/ o país, também pacífico,/ o vento da maré/ não faz barulho nos ramos,/ plácido o reinado,/ nele, nascer e envelhecer/ juntos, verdadeiramente,/ é grande bênção./ Declarar isso por palavras/ torna-se desnecessário/ no calmo reinado,/ as criaturas, que aqui nascem/ têm felicidade,/ a dádiva do Senhor/ é misericórdia,/ a dádiva do Senhor/ é misericórdia./

b) Por mais que se varram, as folhas/ caídas não se esgotam,/ sim, isso é verdade, as/ folhas dos pinheiros/ não desaparecem caindo,/ sua coloração,/ à vera prosperidade/ no longo reinado/ costuma ser comparada,/ árvores eternas,/ no meio delas encontram-se/ as de Takassago,/ até o fim dos tempos,/ são considerados/ Pinheiros do Amor Conjugal,/ louvados sejam./

c) Oh, Takassago,/ de barco, desta baía,/ as velas erguendo./ De barco, desta baía,/ as velas erguendo,/ jun-

tamente com a lua,/ o *entrar* da maré,/ Auaji, nublada de ondas,/ a silhueta da ilha,/ *entrevêem-se, vagamente, as/ ondas da baía,*/ finalmente, Suminôe/ vim atingir,/ finalmente, Suminôe,/ vim atingir./

d) Com o bailado Senshúraku,/ acaricia o povo,/ com o bailado Manzáiraku,/ faz prolongar a vida,/ nos Pinheiros do Amor Conjugal,/ a voz do vento, sussurrante,/ traz alegria,/ a voz do vento, sussurrante,/ traz alegria./

Todos os quatro cantos são compassados. O a) *Agueutá* ou Canto Agudo, marcando, na peça, a primeira intervenção do coro. O b) é a segunda parte da canção-tema pelo coro, após o solo do protagonista. Ambos estão no primeiro ato. O c) é *Matiútai* ou Canto de Espera do coadjuvante e seus acompanhantes. O d) é o encerramento do Finalíssimo, que nesta obra, é representado pelo *Rôngui,* diálogo entre protagonista e coro. Naturalmente, c) e d) pertencem ao segundo ato.

O sétimo verso de c) está com a palavra *entrar* grifada — na peça de NÔ é *sair,* mas para os noivos, deve-se atrair e não repelir as bênçãos, donde a modificação. O décimo e décimo primeiro versos de c), grifados, são os seguintes na peça em si: *longe, de Naruo, deixei/ o mar alto atrás.*

Para rematar festival de canto ou representação de NÔ, os participantes cantam em coro o trecho d) citado.

### *2 — Peça Guerreira — TAMURA*

Sua canção-tema do primeiro ato é belíssima:

*Coro*: Sim, não negando seu renome,/ da metrópole de flores,/ céu primaveril,/ verdadeiramente no auge/ do encantamento;/ sombras dos jovens salgueiros/ cor verde possuem;/ a brisa sopra serena,/ a cascata de Otouá, o/ fio alvo desenrola,/ pode contemplar-se,/ contemplar de novo,/ é tão encantadora,/ verdadeira bênção,/ do deus protetor do templo,/ a cor das flores também/ é diferente./

*Jovem Guarda*: "Somente orai a mim,/ com infinita paciência,/ nenhum desespero,/

*Coro*: eu, enquanto sobre este mundo/ permanecer, hei de vos guiar",/ assim é a promessa;/ não se turva, jamais, a/ água do Kiiomizu,/ clara, coloração verde/ viva de salgueiro;/ até pelas ressecadas/ ramagens, irão/ as flores de cerejeira/ desabrochar,/ por toda parte a primavera,/ exibe

o esplendor;/ placidamente, as silhuetas,/ na aurora se estendem;/ o céu, também de flores,/ está embriagado./ Oh, que deslumbramento, a primavera,/ oh, mas que deslumbramento/ é a primavera./

A poesia entre aspas é a promessa do Kanzeôn para a salvação da humanidade; Kiiomizu traduz-se como Água Límpida. Tudo é alegria e beleza em *Támura*.

### *3 — Peça Feminina — MATSUKAZE*

*Matsukaze* e *Murassame* — Carro de colher o sal,/ insignificante,/ neste mundo, a circular/ oh, fragilidade./

*Murassame*: Não só as ondas que chegam/ à baía de Sumá,/

*Matsuk.* e *Murass.*: O luar também umedece/ as mangas, tristeza./

*Matsuk.*: À nostalgia predispõe/ a brisa outonal,/ o mar embora um tanto/ afastado se encontre,/ aquele Iukihirá,/ mestre de cerimônias,/

*Matsuk.* e *Murass.*: "A barreira transpõe soprando..."/ ele escreveu no poema./ Na enseada, as ondas do mar,/ à noite avançando,/ é tão próximo seu ruído/ na casa da praia./ Distante de povoações,/ ninguém a freqüenta,/ excluindo-se o luar,/ amigo não existe./

*Matsuk.*: Embora do nosso mundo,/ seja essa a tarefa,/ especialmente infeliz/ é a das pessoas da praia,/

*Matsuk.* e *Murass.*: a atravessar, por tal meio, a/ vida de ilusão,/ tão somente existimos/ quais espumas na água,/ carro para o sal colher,/ sem a ninguém confiar/ podendo nossas tristezas,/ junto com as mangas,/ a alma jamais se secando,/ sentimento nosso./

*Coro*: E dessa maneira/ difícil, reconhecemos,/ é viver no mundo;/ invejavelmente até,/ nítido o luar/ surgido, as águas salgadas/ saiamos a colher,/ as águas salgadas,/ saiamos a colher./

Os reflexos envergonham-nos,/ das nossas figuras./ Os reflexos envergonham-nos,/ das nossas figuras,/ no carro oculto, aos outros,/ a levar o sal,/ à superfície, nos traços,/ águas afloradas,/ nunca, para todo o sempre,/ subsistirão./

Em meio ao campo, da relva,/ do orvalho tratando-se,/ à luz do sol, sem vestígio/ se extinguir, consegue,/ nós somos, da beira-mar,/ as algas reunidas,/ algas jogadas por praianos, inutilidades,/ apodrecem gradualmente./ oh, as nossas mangas,/ apodrecem gradualmente,/ oh, as nossas mangas./

O trecho exposto é o Movimento, primeira parte-1, inteira. Inicia-se com a Primeira Emissão de Voz pelas personagens, após os instrumentos tocarem o *Shin-no-Issêi*, de alta hierarquia. O canto é sem compasso, com muito sentimento. "À nostalgia predispõe" e os demais versos são do *Sashi* ou Sentimento da Personagem. O coro intervém pela primeira vez, compassado.

As mangas dos Espíritos das jovens da peça estão sempre molhadas de tanto enxugarem lágrimas. As águas afloradas nos traços à superfície da areia dizem respeito ao vestígio do carrinho para transportar sal.

*4 — Peça do tipo Diverso-Sentimento — KAGUEKIIO*

*Coro*: Embora escuridão nos olhos,/ o sentimento das pessoas,/ com apenas uma palavra,/ posso perceber./ No monte, vento no pinheiro,/ breve nevará,/ da flor que não vejo, despertar/ do sonho me penaliza./ Além do mais, na baía,/ à costa deserta,/ a investida das ondas/ também posso ouvir,/ a maré da tarde,/ o avanço adivinho./ Sim, de fato, fui também/ samurai de Hêike/ a narrativa começando,/ o consolo para vós/ irei trazer./

São versos cantados compassados na parte média da fase Movimento. Em contraste com eles, há trecho bem-humorado da narrativa de Kaguekiio sobre a batalha de Iáshima, quando agarra o famoso guerreiro de Guênji, Miho-no-Iá, pela aba do capacete.

*Coro*:.../ com toda a força,/ puxamos e enfim,/ a aba despedaça-se./ Eu, neste lugar, permaneço,/ vai ele parar lá adiante,/ na fuga salvando-se./ Muito distante, a deter-se,/ retornando um pouco,/ "Sim, apesar de tudo, vós/ sois extraordinário,/ que braço forte possuís!"/ assim ele disse./ E Kaguekiio:/ "Ó Miho-no-Iá,/ de vosso pescoço, os ossos,/ sim, é que são fortes!"/ E às gargalhadas,/ à direita e a esquerda, separam-se./

*5 — Peça Fantástica — de Bailado Rápido — TÔRU*

É o *Rôngui* da peça, diálogo cantado em compasso entre o protagonista e o coro, que encerra a obra, logo após o bailado. Consideramo-lo uma das coisas mais lindas do teatro NÔ.

*Coro* : Oh, quão maravilhosa é/ esta melodia,/ apesar de ser o luar/ muito luminoso,/ no decorrer desta noite,/ ainda é meia-lua,/ por que as sombras e as silhuetas/ assim pouco nítidas,/ qual é o significado/ de tudo isso?/

*Tôru* : No cume dos montes do oeste,/ inda o sol no ocaso não/ acabou de entrar,/ e por essa luz,/ ela sendo oculta,/ como acontece nas noites/ em que há lua,/ o cintilar das estrelas/ não tem nitidez./

*Coro* : No começo da primavera, / por que fraco o luar?/
*Tôru* : A neblina vespertina/ nos montes ao longe,/
*Coro* : é semelhante ao *maiúzumi*,/ também à meia-lua,/
*Tôru* : também sua silhueta, ao barco,/ pessoas comparam,/
*Coro* : também peixes habitantes/ no interior d'água,/
*Tôru* : desconfiam tratar-se de anzol,/
*Coro* : as aves que voam por sobre as nuvens,/
*Tôru* : julgando sombra do arco,/ se sobressaltam./
*Coro* : Sua luz desce, mas a lua não tomba,/
*Tôru* : vapor ascende, mas água, não,/
*Coro* : as aves se abrigam nas/ árvores do lago,/
*Tôru* : os peixes serenam nas/ ondas sob o luar,/
*Coro* : numerosas canções lindas/ na noite outonal,/
*Tôru* : gorjeiam as aves,/
*Coro* : ouve-se também o sino,/
*Tôru* : e também o luar,/

*Coro* : no horizonte, declina,/ chega a madrugada,/ e nuvem se torna,/ transforma-se em chuva,/ e por essa claridade/ sendo convidado,/ à metrópole da lua,/ irei regressar,/ bela paisagem,/ oh, quanta saudade traz,/ a recordação,/ quanta saudade traz, a/ recordação./

O *maiúzumi* é cosmético dos tempos antigos para pintar as sobrancelhas. Poeticamente, diz-se, a neblina é o *maiúzumi* das montanhas. Compara-se também o *maiúzumi* à meia-lua, pois é costume pintar as sobrancelhas com essa forma.

Embora escrito em japonês arcaico, este trecho de *Tôru* é ágil, sugestivo, de perfume bem moderno.

Achamos ótimo estudar uma peça inteira traduzida, sua estrutura, os gestos correspondentes e principalmente, analisar cada verso, cada palavra, se necessário — e mesmo assim a pesquisa não ficará completa pois é imprescindível o preparo do leitor na partitura de canto e instrumentos; a parte bailada é decorrência dela também. Difícil entender o todo com incógnitas dentro do problema, ou melhor, é impossível.

De qualquer modo, os versos citados fazem vislumbrar um universo de beleza, cultura, elevação jamais sonhados.

## 19 — Zêami e a Filosofia do NÔ

Durante séculos, os livros de Zêami Motokiio permanecem ocultos. São recuperados, só em 1909, dezesseis deles nos arquivos feudais pelo professor Ioshida Tôgo. Mais tarde, quatro. Eis alguns:

*Fúshi-Kaden* — 1400-18 — sete volumes.

*Kakiô* ou Espelho da Flor — 1418 — um volume, dedicado ao herdeiro Motômassa.

*Go-In* ou Cinco sons — em dois volumes.

*Shikadôsho* ou Livro da Última Flor — 1420 — um volume.

*NÔ-Sakusho* ou *Sandô* traduz-se, respectivamente, como Livro de Composição do NÔ ou Três Caminhos — 1423 — um volume. Dedica-o a Motôioshi, o segundo filho, que depois abandona a arte.

*Sarúgaku-Dángui* ou Explanações sobre Sarúgaku — 1430 — um volume.

*Shúdôsho* ou Livro do Treinamento — 1430.

*Shitijú-Igo Kuden* ou Livro Secreto para Depois dos Setenta Anos — 1433.

Monumentos de filosofia do NÔ, mostram, além do ponto de vista de Kan-Ami e Zêami, os *princípios básicos de todas as expressões artísticas da alma nipônica.*

Zêami jamais é dogmático, mas lógico, científico, até, saturado de bom senso, aliado à cultura extraordinária. Diz,

com clareza e convence porque algo deve ser de tal jeito, dá conselhos, sugestões, codifica os conhecimentos a respeito. O especialista dr. Nôgami Toioitirô chama o *Fúshi-Kaden* de Bíblia do NÔ.

## *FÚSHI-KADEN*

*Jo* ou Prefácio — "Procurando a origem do Sarúgaku-NÔ" — começa Zêami — "a arte de comunicar, às pessoas, a alegria de viver, ora diz-se ter começado na Índia ora ter-se transmitido desde a época dos deuses, mas devido as modificações através dos tempos, a passagem de longos meses e anos, é impossível conservar as mesmas características de seu início."

Narra ele, na época da mulher-Imperador Suiko, o príncipe Shôtoku ordena, ao intelectual Hada-no-Kôkatsu, compor sessenta e seis tipos de arte — relativos, parece, ao número de províncias do Japão — para orar pela paz mundial e alegrar as multidões. Denomina o conjunto das artes de Sarúgaku. Com os séculos, vai se aperfeiçoando esteticamente, até passar de Sarúgaku-NÔ para NÔ.

"Como o NÔ é de origem digna, seus atores nunca deverão desprezar seu espírito ou fazê-lo cair em caminho errado, seja conservando o tradicional seja introduzindo inovações. Quem aspira ser bom artista de NÔ não pode procurar outras artes sem dignidade e voltar às costas à sua arte. Mas a da poesia *uaca* — ou *Kadô* — por abrir os olhos à beleza da natureza, desenvolver a sensibilidade artística e também tornar harmoniosa a vida, é melhor seja cultivada." Diz serem conhecimentos e conselhos transmitidos por seu pai, Kan-Ami. Remata serem *expressamente proibidos ao artista de NÔ: donjuanismo, jogo, bebedeira. O praticante precisa empenhar-se no estudo e treinamento da arte, mas não deve, em conseqüência, tornar-se unilateral.*

*Primeiro Livro — Treinamento de acordo com a idade*

• *Sete anos* — geralmente, começa-se nessa idade. Não forçar a criança, ensiná-la sem ela perceber esteja sendo instruída. Deixá-la fazer como preferir, sem dizer se está bom ou mau. A severidade desanima-a, fazendo-a até de-

testar o NÔ. Nunca passar do ensino de canto, dança e movimentação, por mais talentosa que seja ela.

• *Doze, treze anos* — sua voz já é firme, tem consciência de tempo, compasso, interessa-se mais em representar. Gradualmente, será instruída em várias técnicas e peças. O garoto tem dois pontos positivos, camufladores dos defeitos na arte: figura graciosa e voz característica. Nada de mandá-lo praticar atos complexos, impróprios para a idade, apanágios de adulto. Se não atrapalhará e até impedirá seu desenvolvimento futuro. O melhor é deixá-lo agir como desejar, vigiando-o um pouco mais em relação à fase anterior. Porém esta Flor — atração despertada pela atuação no palco — ainda não é a *Verdadeira Flor*, a qual só se obtém pela integração de muito treino e experiência. Não passa de *Flor Temporária*. Movimentos e andar certo de NÔ devem ser-lhe ensinados. No canto, a boa emissão de voz, a pronúncia correta das palavras. Também o bailado, mas com todo o cuidado.

• *Dezessete, dezoito anos* — não abusar do treinamento nessa fase. Com a mudança da voz, a primeira *Flor Temporária* dos treze anos já desaparece. O corpo crescido, de pernas compridas, inspira pouco equilíbrio, é desajeitado. O próprio rapaz sente desânimo, temendo a crítica do público. O interessado não deve se envergonhar nem ligar importância se rirem dele. A ordem é o treinamento incessante — porém com prudência — convencido de haver atingido a encruzilhada na arte. O único caminho é tudo fazer para não se desligar do NÔ. Perdendo a confiança nessa fase, estará liquidado para sempre. Nunca forçar a voz pois tal desequilibrará a postura, trazendo vícios irremediáveis no futuro.

• *Vinte e quatro, cinco anos* — aqui, sim, entra-se na verdadeira fase de treino. Não há mais perigo em empostar a voz em definitivo, porque sua mudança ficou lá atrás. O corpo, já formado, apresenta linhas adultas. O moço possui duas virtudes: a bela voz e a silhueta jovem, e se encaminha para o apogeu. O público, admirado, aplaude o nascente artista, cuja fama chega até a superar a do maduro. O próprio moço começa a se julgar o tal, o que lhe é por demais pernicioso. Pois não atingiu a *Flor Verdadeira*

— obtida através da arte sublime, conseqüência de treinamento longo, paciente, sem falhas como terreno compacto através dos tempos. É a *Flor Temporária da Juventude,* a qual o espectador entendido consegue distinguir da *Flor Verdadeira.* Mesmo aclamado pelo público e supere, até, na aparência, o artista mais experiente, convença-se, o jovem, não estar no cume de todas as possibilidades. Peça conselho, orientação, instrução aos veteranos e principalmente, treine sempre.

*A vaidade de confundir a Flor Temporária com a Flor Verdadeira torna-se causa de afastamento ainda maior da Flor Verdadeira.*

• *Trinta e quatro, cinco anos* — o NÔ desta época é o mais excepcionalmente belo de toda a vida do artista. Ele deve estudar o suficiente os diversos ensinamentos do *Fushi-Kaden,* conhecer o que é NÔ. Se além disso, há dedicação plena ao aperfeiçoamento artístico, alcançará sucesso, será reconhecido como grande. Caso não obtenha nem reconhecimento nem muito sucesso, por mais hábil seja sua arte, compreenda não haver atingido a *Verdadeira Flor.* Ocupe-se, então, em *conhecer-se a si mesmo* e pensar bastante — é preciso o exame de consciência referente a sua arte passada e resolver seu procedimento futuro. Pois a arte após os quarenta anos entrará em ladeira descendente.

• *Quarenta e quatro,* cinco anos — a representação e a maneira de encará-la devem mudar. Mesmo obtendo sucesso e considerado perito, coloque um sucessor talentoso na companhia. Sua arte não decaiu — é, porém, inevitável o envelhecimento gradativo e a conseqüente perda de beleza física, da atração exercida sobre o público. Salvo raras exceções, até o artista muito belo, depois de idoso, não agrada em papéis de rosto descoberto. Portanto, esses irão sendo excluídos de seu repertório. A partir dos quarenta e cinco, a ordem é nada fazer que exija grande esforço físico e complexidade. Interprete, calmamente, papéis que lhe fiquem bem, não abuse das forças, realce o jovem talentoso, crie contraste com ele por uma atuação sóbria. Não conseguindo tal pessoa, nunca tente se sobressair nem se movimente demasiado. Se na idade de perder a beleza exterior possuir a Flor que não se perde, essa é a *Verdadeira Flor.* Se o ar-

tista a tiver perto dos cinqüenta, é o chamado perito antes dos quarenta. Criatura assim *conhece-se a si mesma*. Portanto, dedique-se a treinar os moços, não represente papéis que forcem o físico, os quais ressaltam os pontos fracos decorrentes da idade. Quem se conhece tão bem como se se colocasse no lugar do espectador, sim, conhece o NÔ e compreende a arte na perfeição.

• *Mais de cinqüenta anos* — a única saída a partir daqui é nada fazer. "Também o corcel envelhecido inferioriza-se a mula." Porém ao verdadeiro artista, que devido às condições físicas de idade não pode mais fazer papéis nos quais foi perito no passado, não tendo mais, no exterior, pontos de atração irresistível para o espectador, resta a *atração de sua arte*. Kan-Ami, um mês antes de falecer aos cinqüenta e dois, representa, a dezenove de maio, no templo xintoísta Sênguen, arrebatando o público. Já deixara numerosos papéis em benefício de atores mais jovens. Ali mostra só o que pode fazer com facilidade — mas sua arte se apresenta nova e maravilhosa. Seu NÔ, semelhante a velha árvore com raros galhos e folhas, não é vistoso na aparência, mas resta, nele, a bela floração. O exemplo dele, sim, é o da flor conservada até à velhice.

(Nesse dia, Kan-Ami faz o jovem pregador-artista de *Jinen-Kôji*, peça de sua autoria. Ele vai atrás dos mercadores de gente, que levam a pobre menina até outra província. O barco deles está para sair. De roupa e tudo, o moço entra na água, senta-se na embarcação e declara não se retirar nem que o matem se não a libertarem; suporta as maiores humilhações, baila a *Kussê*, *Tchúnomai* e *Kakko* — esta dança, batendo o tamborilzinho pendente pouco abaixo do peito — como preço para largarem a garota. Finalmente, o pregador consegue salvá-la. Kan-Ami cria a ilusão de ser adolescente nesse papel.)

*Segundo Livro — Modos de representar cada papel*

Discorre sobre papéis de Mulher — Ancião — Homem sem Máscara — Louco(a) — Sacerdote — Personagem de *Shurá*, isto é, guerreiro caído no purgatório — Deuses — Demônios — Estrangeiros como hindus e chineses.

Cada item implica em numerosas variações de caráter-hierarquia: imperadores, príncipes e princesas, damas e

intelectuais, até às classes mais humildes. Há necessidade de estilizar em sua criação, nas diferenças quanto à existência ou não de bailado. Realismo não é copiar tudo do lenhador, jardineiro, caçador, colhedor de água do mar — até em personagens humildes, deve-se transmitir poesia, harmonizar-se com a beleza da paisagem.

*Terceiro Livro — Diálogo*

Levanta questões como: Maneira de conhecer o ambiente ou ânimo do público — De que modo distinguir prelúdio, movimento, final na representação — Como vencer a companhia rival em competição — Flor Temporária e Flor Verdadeira — O hábil é modelo para o inábil e o inábil para o hábil — Harmonia entre canto e movimento — A beleza da Flor Murcha — Conhecer a Flor do NÔ.

Com numerosa assistência, é lógico haver barulho e movimento. Espere, então, ela se acalmar, ansiosa pelo início do NÔ. A atenção de todos como se foram um só, concentrar-se-á em direção aos bastidores — apareça o ator no momento exato e cante. O sucesso será certo porque há união perfeita entre sentimento do público e a atuação do artista.

Este precisa saber adaptar-se às diferentes circunstâncias e imprevistos; enfatizar e atenuar canto, gesto, bailado, se necessário. Se o ambiente é algo triste — à noite ou em dia nublado, por exemplo — faça representação alegre; se ao contrário, há sol e todos estão contentes, dê atmosfera de melancolia. Tal o equilíbrio entre a luz e a sombra, o positivo e o negativo.

No tempo de Zêami, a competição entre companhias é tão séria como batalha ou duelo de vida e morte. Elas se tratam educadamente, com dignidade, jogam limpo, mas lutam de corpo e alma através da arte.

A grosso modo, o inábil deve aprender com o hábil o que fazer; o hábil, o que não fazer pela observação do outro. Se o inábil possui uma boa qualidade, por única que seja, servirá de exemplo para o hábil no setor. Se aquele achar um defeito no artista de valor, raciocine assim: "Se até ele erra, imagine eu, um principiante precisando estudar tanto." Ambos devem ser acessíveis a críticas, esforçarem-se ao

máximo para se tornarem melhores. Modéstia, cabeça fria, não se julgar dono da verdade. A observação de Zêami no prefácio: "... mas não deve, em conseqüência disso, tornar-se unilateral" — diz respeito ao detalhe referido também.

Sobre a Beleza da Flor Murcha, escreve ele: "Reconheça, a beleza murcha fica um degrau acima da Flor. Se não há flor aberta, não há sentido ela murchar. Nesse caso, significa triste e não murcha, algo sem beleza. É interessante a flor bonita estar murcha, mas onde está o interesse no vegetal sem flor murchar?"

E a respeito de Conhecer a Flor do NÔ: "Começando o treino aos sete anos, deve-se pôr, bem no fundo do coração, as maneiras de o fazer em cada idade e os vários detalhes referentes aos papéis, aprendê-los um a um, com a devida separação dum do outro, ensaiar grande número de peças e, após pesquisar bem, poder-se-á achar o modo de nunca se perder a flor da arte. A vontade de aprender as numerosas peças se tornará, sim, a semente que dará a Flor. *A Flor na Arte desabrocha conforme o movimento da alma e a semente é a técnica em todos os sentidos.* Assemelha-se às palavras do monge de Zen, Enô: 'O homem traz, ao nascer, sementes que fazem desabrochar numerosas flores e caráter búdico. Recebendo a dádiva da chuva chamada ensinamento de Buda, todas elas germinam. Depois, conhecendo o generoso sentimento búdico, abrem-se belas flores, surgem frutos, isto é, encontra-se a luz e se torna Buda.'"

*Quarto Livro — Parte Histórica*

Aborda a Idade dos Deuses, a velha Índia, o Japão antigo, a era Heian e sua contemporânea em comentários inteligentes e informações sobre as companhias de teatro da época.

*Quinto Livro — Ensinamentos Secretos*

Dizem respeito ao procedimento do artista. Chama a atenção para muitos atores, esquecidos da essência da arte, dedicados a futilidades, mais ocupados com o sucesso e a crítica temporários. Preocupa-se pela possibilidade de o NÔ entrar em declínio com essa atitude não construtiva. Felizmente, tal não chega a ocorrer — nem ocorrerá.

"É impossível expressar tudo em palavras" — escreve — "O NÔ é arte teatral e mesmo herdada dos antecessores, são necessários o talento inato, pesquisa, estudo, autocrítica. Como a transmissão do estilo de arte — gueifú — pelo treino através da alma duma pessoa para a de outra é a Flor da Arte — guei-no-haná. Haná se abrevia *ka* — chamo a este *den*sho — escrito a ser transmitido — de *Fúshi-Kaden*". O *shi*, no caso, relaciona-se a *sugata* ou aspecto.

Mais adiante, prossegue: "Na relação espectador-artista, pensando-se bem, desde a representação ante a aristocracia ou nos templos das montanhas e no interior, em outras províncias, NÔ nas festas dos templos xintoístas, enfim, ante qualquer público, se se conseguir interessá-lo, encantá-lo, o artista possui categoria, tanto artística quanto humanamente. Se apesar de toda a habilidade tenha qualquer faceta não apreciada pelo público em geral, é artista infeliz e não consegue sucesso para sua companhia. Por isso, meu falecido pai Kan-Ami, levando o NÔ ao mais atrasado vilarejo do interior, tomava o máximo cuidado em conhecer a psicologia e o ânimo do público." O artista deve saber arrebatar ignorantes e intelectuais. Respeita seu semelhante. Nunca despreza ninguém, julga-se incompreendido nem desce ao nível do público inculto. Ao contrário, ergue este em sua direção.

"Só por ter dito isso" — prossegue Zêami — "não deve, o artista inexperiente, desistir de tudo por achar superior às suas forças. Precisa pôr, no fundo do coração, os numerosos ensinamentos, analisar, aos poucos, as teorias sobre representação. Depois de pensar bem, faça suas pesquisas harmonizando-as com suas forças. As questões aqui levantadas dizem respeito menos aos propriamente principiantes e sim aos um pouco mais adiantados."

Diz inquietar-se com muitos bons atores, convencidos da força de sua arte, embriagados pelo sucesso no meio duma minoria, que por não saberem ser amados por todas as classes, apesar de toda a sua glória, falham como membro da sociedade e no sucesso da companhia. Encare-se tal de modo relativo: são importantíssimos o sucesso do artista e de seu grupo, mas nunca deve, essa ambição, ser a finalidade de seus esforços. É errado ser ganancioso, tentar agradar o público por meio de truques e bajulações. O *alvo*

*é o NÔ, a arte em si.* Com estudo, pesquisa, experiências acuradas, alcançar-se-á a glória. Zêami faz as recomendações não para o ator em geral, mas aos verdadeiros merecedores da iniciação. Se o filho ou parente não servem para o NÔ, fique de fora. Seu filho e genro, porém, muito talentosos, são, sem dúvida, instruídos a respeito. Mas nem sempre coincidem a filiação artística e consanguínea.

*Sexto Livro — Composição e caráter das peças*

Aborda a arte e a técnica da composição — Música e Movimento — Força — *Iúguen* — Brutalidade — Conhecer o NÔ.

Se o tema central é história ligada a lugar famoso, coloque belas palavras dalguma poesia conhecida de todos, relativa ao local, no clímax ou ponto estratégico da peça. Harmonize canto e marcação, tomando-se o cuidado de não abusar de nada. Em cena sem muita relação com o canto e o gesto do protagonista, evite colocar frases de importância capital. Para o NÔ bom e belo, use versos de *uaca* ou outro tipo de poesia, suaves e fáceis de entender. Conseqüentemente, a ação no palco, a atmosfera da peça vão emanar *iúguen* — beleza sublime. Conforme o caso, pode ser usada palavra ou frase difícil. Às vezes, dá efeito bonito e realça essa parte. O segredo é dosar certo e harmonizar tudo. Evite palavras vulgares, que tiram a dignidade e a elevação da arte.

Ao escrever a peça, seus cantos, de modo natural, precisam dar, como corolários, o gesto, a ação; haver total entrelaçamento dos elementos componentes. O autor deve já pensar na marcação e nos demais detalhes. Se o artista, consciente dessa verdade, treinar durante anos tais peças, o canto se transmitirá ao gesto, à representação, ao bailado — representar o NÔ diz-se *NÔ o maú* ou bailar o NÔ, mesmo sem bailado algum na peça — eles tornam-se música, tudo se harmoniza, nascendo o grande artista a integrar todas as técnicas e artes. Por outro lado, essa representação maravilhosa torna-se vitória para o autor da peça.

Sobre Força — *Iúguen* — Fraqueza — Brutalidade, diz Zêami: na representação do NÔ, tais características são bem visíveis exteriormente, porém por não compreenderem

bem seu significado, surgem artistas que representam *fraca* ou *brutalmente*. Não havendo fidelidade ao espírito, ao caráter da peça, torna-se a expressão falsa, mentirosa e daí a *fraqueza*. Muito cuidado pois aparecem enganos a respeito apesar de certa experiência. Se é necessário representar algo *fraco* e se faz isso com toda a força, o resultado é a *brutalidade* por ser expressão falsa. Mostrar com força o que exige força é uma expressão *forte*, oposta à brutalidade. Se o papel exigindo força é representado suave, com vistas à *iúguen*, não se obtém esta, mas *fraqueza* por falta de fidelidade ao seu caráter. Por isso, se se conhecer bem o caráter, a essência do papel vivido, não se tornando mentirosa a representação, jamais resultará *fraqueza* ou *brutalidade*. O papel de personagem forte representado com sobrecarga de força dará *brutalidade;* o papel suave, de *iúguen*, expresso com exagero, cairá numa representação *fraca*.

E adiante: "Princesas, senhoras nobres, cortesãs, beldades, jovens bonitos, Espíritos de lindas flores têm suavidade. Generais e guerreiros, deuses e demônios, Espíritos de árvores sem flor como pinheiro e cedro encerram força em si. Com tal ciência, pesquisa e estudo acurado, obter-se-á *iúguen* em papéis belos e suaves e os fortes resultarão naturalmente fortes." Como NÔ é teatro, não se pode desprezar o público sob pena de sua decadência e extinção. Precisa-se respeitar seu gosto e satisfazer às preferências do momento. Se a moda é *iúguen* — como acontece na época em que Zêami escreve o presente livro — dê-lhe isso, mas com todo o empenho, toda a alma, em peças realmente artísticas.

Explica, ainda, o caráter forte e suave das palavras. *Flutuar, voltar, aproximar* são suaves e os gestos decorrentes o são também; *cair, desmoronar, tombar, desmanchar* possuem força e nessas, os gestos devem ser harmônicos. Faz também considerações sobre diversos tipos de cantos, seu caráter e palavras apropriadas ou não.

*São válidos os dois caminhos: primeiro, o de estudar, desde principiante, o caráter do NÔ e o segundo, empenhar-se em suas técnicas. Depende unicamente do interessado, o qual fará a escolha.*

*Sétimo Livro — Complementos — Teorias de expressão teatral*

Fala de: Interesse e novidade na Flor — Pesquisa da novidade — Integração no verdadeiro caráter das peças — Conhecimento das numerosas maneiras de expressão — Expressão corporal e alma — Ocultar a Flor — Expressão e a lei de causa e efeito na época — Resultado da expressão.

Chama a atenção para a necessidade de *criação* pelo ator. Da mesma peça, com os mesmos cantos, bailados, gestos, decorrentes da mesma partitura e letra, o hábil obtém resultados sublimes. Entre os hábeis obtentores da Flor, quem pesquisa e estuda ao máximo consegue também o máximo da Flor emanando perfume artístico.

Deve o artista *ser* o personagem interpretado, não *apenas parecer*. O ancião precisa, simultaneamente, mostrar a Flor e a idade em NÔ. Proceder de pernas dobradas e costas curvas é mera aparência. Na representação, o andar e os gestos obedecem ao fluir da música. Para *ser* ancião, atrase um nada a ação em relação à música — flauta, tamboris, tambor — é conhecimento fundamental. Quanto ao resto, faça como nos demais papéis — o mais brilhante possível. A psicologia do velho é querer sempre se mostrar mais jovem do que na realidade. Infelizmente, o corpo já não obedece, o ouvido falha, a vontade sozinha avança, o movimento físico não sincroniza bem com ela.

*Interpretar conhecendo as condições físicas e psicológicas do personagem é o verdadeiro caráter da representação do NÔ.* Mostrar juventude no papel de ancião — atrasando, porém, um pouco em relação à música — é novidade e faz desabrochar a Flor. O velho não é bonito na aparência, mas consegue-se, com esses conhecimentos, mostrar beleza no palco. Significa ter floração na árvore seca.

Do ponto de vista técnico, para movimentar o corpo fortemente, relaxe as pernas; se é preciso, ao contrário, concentrar a força nas pernas, o corpo deve ficar sereno. Essa distribuição interior de forças é impossível de ser explicada por escrito. As experiências deverão ser feitas na prática.

A Flor só o será enquanto ninguém souber dela ainda. Tanto o NÔ como a estratégia militar e as coisas da vida prática mostram isso. Um general hábil alcança vitória sobre

inimigos mais numerosos e muito fortes pois sabe como proceder e os contendores, não, tomados de surpresa. Portanto, nada de contar, aos outros, seus planos. Se souberem, desaparecerão a surpresa e a novidade.

Existem causa e efeito, ensina o Budismo. Boa causa gera bom efeito, má causa, mau efeito. A lei de causa e efeito é natural — a da ação e reação da Física, como se sabe. Zêami recomenda, conhecer a relação entre tal lei e a Flor é imprescindível para o estudo do NÔ. Desde principiante, o artista passa por vários e importantes estágios: a causa. Aprende várias peças, pesquisa, estuda e tem, a certa altura, reconhecimento público: o efeito. Se o treinamento-causa é superficial, o resultado-efeito nunca pode ser bom. Medite o interessado a respeito profundamente.

Repete o autor, as recomendações não são suas, mas de seu pai — complementadas por ele através dos anos. Não são para qualquer um. Mas quase seiscentos anos depois, todos podem estudar seus ensinamentos, tão avançados para sua época, sempre atuais, aplicáveis a todos os campos existentes.

### *Algo sobre outros livros de Zêami*

#### *De Kakiô ou* Espelho da Flor

- "Para começar a cantar a peça, há três degraus — primeiro, o ritmo, o segundo, o *kiai,* em terceiro, a emissão da voz." *Kiai* aqui significa a harmonia de sentimento e respiração.
- "Movimente a alma totalmente, no valor dez e o corpo, em sete". Quando o professor ensina, faz o aluno mover alma e corpo inteiramente, seja nos gestos ou nos bailados. Assim deve proceder o jovem em seu treinamento contínuo. Porém uma vez terminado o aprendizado, torne o movimento um pouco retraído em relação ao da alma e se terá a dinamização interior maravilhosa aos olhos do público.
- "Primeiro, faça os ouvidos ouvirem as palavras e depois mostre o gesto correspondente aos olhos." Por exemplo, o espectador entende a palavra *chorar;* algo atrasado, leve a manga ao rosto e o resultado será perfeito. Mas se fizer o gesto citado antes de a assistência ouvir claramente

*chorar,* a palavra fica para atrás, criando efeito falso e desagradável.

- Torne-se o próprio personagem para interpretá-lo.

- A beleza do bailado baseia-se na música. Há, nele, Cinco Expressões Fundamentais ou *Goti*:

1) *Shuti* ou Expressão dos Braços — calcada na aparência externa, a começar pelo *Gasshô* ou Mãos Postas, passando pelo total movimento do corpo, o apontar ou recuar com os braços para se adaptar o bailado ao Prelúdio — Movimento — Final.

2) *Futi* ou Expressão de Dança — mostra outra beleza, diferente da anterior, toda baseada na silhueta. O exemplo do pássaro que deixe de bater as asas e flutue ao sabor do vento.

3) *Sôkiokuti* ou Expressão Completa da Música — é colocar dentro do Prelúdio-Movimento-Final da *Shuti* a *Futi,* isto é, harmonia da parte visível com a outra, além dela. O domínio perfeito das Expressões dos Braços e de Dança resultam na Expressão Completa da Música.

4) *Shutaifuti* ou Expressão dos Braços-Corpo-Silhueta — significa, após o domínio da Expressão Completa da Música, integrar as duas espécies de belo, isto é, a parte externa e o todo da silhueta, mas com predomínio da exterior.

5) *Futaifuti* ou Expressão de Dança-Corpo-Silhueta — é, dentro da harmonia total, promover a predominância da silhueta, sendo a expressão máxima entre todas as expostas.

No raciocínio em relação às Três Figuras Fundamentais, a 4) *Shutaifuti* é adequada ao Ancião e ao Guerreiro; a 5) *Futaifuti,* à Mulher. Lembrar que Zêami acha o aspecto feminino o ideal de beleza e elegância. Imprescindível, porém, em todos os casos, escolher a expressão melhor.

Há um conhecimento capital em relação à dança — *Olhos à frente, a Alma atrás* — enquanto os olhos físicos funcionam à frente, os da alma devem estar às costas. Isso faz nascer a expressão máxima já citada.

Os olhos do espectador e os do artista não enxergam a mesma coisa. Se o último consegue ver-se como o vê o primeiro, enxerga-se integralmente: à esquerda, à direita, frente

e atrás. Os olhos físicos não possibilitam a visão à própria retaguarda, porém o artista de NÔ é obrigado a conhecer-se até por trás para a representação perfeita. Olha-se com olhos de espectador, sem perdão do mínimo detalhe. Não significa isso contemplar-se com os olhos da alma as próprias costas?

Por isso, descerre os olhos da alma para enxergar à esquerda, à direita, frente, atrás de sua própria figura. Assim se tornará artista inigualável aliado ao treinamento intenso.

• Entrando na passarela, cante a *Issêi* ou Primeira Emissão de Voz a cerca de um terço dela a contar do palco. O *Ninoku* ou Segundo Verso, metade posterior da *Issêi* deve ser cantado no limite entre a passarela e o palco. O rosto se volta para a última fila da assistência, mas não fite o olhar lá. Na representação, dirija-se aos convidados de honra — a aristocracia, na época — mas não os contemple propriamente. Cita ainda diferenças de agir em recintos maiores e menores, que precisam ser consideradas.

No palco, inicie e termine a um terço de distância dos instrumentistas. O artista fica muito distante dos convidados no auditório grande, perto demais no pequeno — avance à frente no primeiro, recue no segundo pois deve-se criar sensação de amplitude, principalmente em recinto fechado.

Para cantar numa sala, por exemplo, há o instante exato para dominar a atenção geral. Começar cedo demais é mau, atrasar-se é pior. Quando o público ansioso, o ouvido atento, pensar *é agora* como se fora um só, inicie a *Issêi* na ordem já exposta: primeiro o ritmo, segundo, o sentimento--respiração, terceiro, a voz.

• Depois de se referir ao Prelúdio-Movimento-Final na programação, a peça divina equivalente ao Prelúdio, etc., chama a atenção para as diversas etapas do treinamento por parte do aluno. "Se quer imitar o NÔ do artista exímio, faça-se seu discípulo, treine o bastante e depois o imite. Não imite, porém, só o que ele faz sem se preparar antes." Pois o perito chega a seu grau com trabalho intenso, seriedade e dedicação. Sabe usar corpo e alma no valor dez e contém a expressão corporal em sete, porém o novato tenta copiá-lo e o resultado é só sete de corpo e alma. Onde está

assim a arte, a beleza, onde o valor? Donde se conclui, há liberdades permitidas ao veterano, mas não ao principiante.

• Interligue as mais variadas artes e técnicas com o Espírito.

Às vezes, comenta o espectador: "Acho maravilhoso o não fazer nada em NÔ." Essa a parte mais profunda e secreta, originária da pesquisa do artista. O bailado, o canto, os gestos, a interpretação de cada papel constituem expressões corporais. O *não fazer nada,* em contraposição, liga-as umas as outras. Seu maravilhoso nasce da mais perfeita concentração espiritual. Não se está fazendo nada exteriormente observado, porém existe dinamização interior; pois se visível por fora, não passará de outra expressão corporal. Deve, pois, o artista, penetrar nos domínios do *Mushin-Muga,* isto é, Despojar-se de seu Pensamento e do Próprio Eu, desligando-se totalmente dos problemas da vida comum, até de quem é, o que é.

Há, na obra do monge de Zen, Guettan — 1326-1389 — *Guettan Hôgo* ou Palavras Búdicas de Guettan: "A observação da criatura a chegar ao fim, vencida pela morte, lembra a marionete do carro alegórico de festival. Basta o rompimento dum fio para o conjunto desmoronar com ruído." Refere-se, assim, ao homem, na repetição de vidas e mortes transitórias, através de reencarnações sucessivas. A marionete demonstra diferentes aspectos e gestos, mas na verdade, não se move sozinha: o responsável por isso tudo é o fio sustentador. Também na vida humana, rompido o fio, tudo cai. Ocorre semelhante coisa na interpretação em NÔ — artes e técnicas não passam de coisas fabricadas; o Espírito, sim, sustenta-a e lhe dá vida. Porém proíbe-se mostrá-lo aos outros porque se torna fracasso tão grande qual exibir o fio da marionete.

Insistindo, a concentração espiritual, como o citado fio, ligará as artes e técnicas sem ser percebida por ninguém. Consciente, o artista, disso, sua interpretação criará vida, não mais limitada ao movimento maquinal. Tal não se refere apenas à atuação teatral. Em todos os momentos da vida de cada dia, haverá a concentração perfeita; todos os atos estarão ligados pelo espírito. Assim seu NÔ se elevará até atingir as culminâncias.

Zêami aborda outros itens como: Transforme-se integralmente no personagem para interpretá-lo — Saiba de fato porque o artista exímio assim o é — O superficial e o profundo — Penetração nos domínios da *Iúguen* — A respeito de críticas — Modo de encarar o treino musical — Parte secreta.

Todos eles encerram verdades eternas, dão-nos oportunidade de refletir, conhecer-nos, melhorar-nos em qualquer gênero de arte, letras tanto quanto na vida diária.

A obra *Sandô* ou Três Caminhos, conhecida também por *NÔ-Sakusho* ou Livro de Composição do NÔ fala de: Semente, aqui com significado de Fonte — Composição — Texto, constituindo o *NÔ-Sakusho* propriamente dito; *Santai-Sakusho* ou Livro de Composição dos Três Corpos consta dos capítulos Ancião — Mulher — Guerreiro — *Hôka* ou pregador-artista como Jinen-Kôji e Káguetsu — Demônio do tipo *Saidô*, que é demônio na forma, porém de alma humana — NÔ para crianças — Composições novas e suas características, etc.

Sobre a peça de Ancião, escreve o autor: "Primeiro, há o NÔ cuja figura central é o velho, geralmente chamado de *Uaki-NÔ*, representado em primeiro lugar no espetáculo, embebido de solene festividade. O personagem que surge antes — o *uaki* ou coadjuvante — inicia com a *Shidai* ou Abertura, canto constituindo uma fase, *Jo*, do Prelúdio, os versos com sílabas em número de 5 — 7 — 5; 7 — 5; 7 — 5... O total somará sete a oito versos. Fixa-se o conjunto de 7 — 5 sílabas — isto é, doze como verso convencional, e o tanca comum — de 5 — 7 — 5 — 7 — 7 sílabas — corresponderá a dois versos no texto de NÔ.

A aparição do protagonista inicia *Ha*, o Movimento. Por exemplo, em sua primeira fase, o casal de velhos canta a parte anterior da *Issêi* ou Primeira Emissão de Voz, de 5 — 7 — 5; 7 — 5 sílabas e o *Ninôku* ou Segundo Verso dela de 7 — 5; 7 — 5 sílabas. Daí passam à *Sashigôe* ou Voz do Sentimento, hoje chamada *Sashi*, de 7 — 5; 7 — 5 sílabas somando cerca de dez versos. A seguir, a *Sagueutá*, iniciada com voz grave e *Agueutá*, com voz aguda, no total de uns dez versos. A segunda fase de *Ha*, do Diálogo entre protagonista e coadjuvante, não ultrapassa quatro a cinco perguntas e respostas. No caso particular de *Takassago*, o casal de anciãos — o

protagonista e a acompanhante — esclarecem dúvidas do coadjuvante. O número de palavras é no máximo de três por personagem. Após, a *Agueutá*, cantada com notas agudas pelo coro, cerca de dez versos, divididos em duas partes. Na terceira fase de *Ha*, se há canto de *Kussemai*, escreva cinco versos para serem cantados em notas agudas — é *Kuri* — e após, cinco versos constituindo a metade anterior de *Sashigôe*; a metade restante, também de cinco versos, é executada em voz mais grave. Vem depois a *Kussemai* — canção-tema, *Kussê* de hoje — a primeira parte, de doze a treze versos, mais grave e a segunda, com igual número, em notas mais agudas. Protagonista e coadjuvante entram no Diálogo Cantado — o *Rôngui* — de dois a três versos, vivos, leves.

Agora, o Final, *Kiu*: o protagonista-posterior aparece, tanto podendo ser donzela celeste como deus, que na passarela, canta o *Sashigôe* agudo, a seguir, a *Issêi* e entra o coro, em canto pleno, a voz aguda, mas terminando em nota grave. Protagonista e coro dialogam cantando de dois a três versos cada um, em compassado leve, numa velocidade como se fluisse. Conforme o personagem, principalmente o que baila, pode se retirar com o *Kiribiôshi* — ritmo no qual cada sílaba do verso corresponde a um tempo do compasso. De qualquer modo, essa parte nunca deve ser longa demais."

Tais explicações de Zêami, combinadas a *12 — Estrutura do NÔ* e a *17 — Resumo e Estrutura de Peças Famosas* darão visão mais clara a respeito.

"Em segundo lugar" — prossegue o autor — "o NÔ tendo a Mulher como figura central. Será escrito da maneira mais brilhante e bela possível. Dentre todas as peças, é o protótipo do NÔ onde a dança e a música são a própria vida." Características e detalhes técnicos são expostos, também sobre o Guerreiro e outros tipos.

Nesse ano de 1423, eis algumas peças de maior aceitação segundo ele: *Aiôi* ou Longevidade Conjugal, nome arcaico para *Takassago, Iôrô, Oimatsu, Aridôshi*, entre os de Ancião; *Matsukaze, Hiakuman, Ukifune, Higaki*, de Mulher; *Mitimori, Sâtsuma-no-Kami* ou Senhor de Sâtsuma, título antigo de *Tadânori, Sanêmori, Iorimassa, Kiiôtsune, Atsúmori* sobre o Guerreiro; *Tango-Monogúrui, Jinen-Kôji, Kôia*, do tipo *Iúkiô-mono*, considerado variante de Guerreiro por Zêami; *Koi-no-Omoni, Shii-no-Shôshô*, nome arcaico

para *Kaioi-Komati,* de Demônio *Saidô,* também variação técnica do Guerreiro. Essas peças devem ser estudadas e consideradas para a composição de outras novas. Note-se, as obras citadas fazem ainda parte do repertório de NÔ depois de quase seiscentos anos, salvo exceções.

O *Shúdôsho* ou o Livro do Treinamento e *Sarúgaku--Dángui* ou Explanações sobre o Sarúgaku como todos os outros, são excepcionalmente profundos e merecedores de pesquisa acurada; tem-se, através de sua leitura, a prova da perfectibilidade da espécie humana.

## 20 — Divulgação do NÔ

Entre o iniciador Kan-Ami, Nagátoshi e Zên-Bô transcorrem cinco gerações em duzentos anos. O NÔ tem prestígio cada vez maior. Nas visitas aos senhores feudais, o generalíssimo é homenageado com espetáculos. Enfraquecido o shogunato de Muromati, o NÔ, sob os auspícios de governadores, aristocratas e sacerdotes, prossegue no caminho sem decadência. As peças são, quase sempre, escritas pelos atores principais das companhias, gente de talento e cultura elevada.

O espaço 1568-1600 chama-se Azuti-Momoiama. Azuti, relativo a Oda Nobúnaga e Momoiama, a seu pupilo-sucessor, o Regente Toiôtomi Hidêioshi, que devolve, à casa imperial, o prestígio perdido — sob o qual o NÔ se cristaliza e firma-se como arte para todos, sem distinção de classes. O administrador do Templo Nishi-Hongánji, Shimôzuma Shôjin, amador do estilo Kômparu, de habilidade profissional — pois até representa *Sekidera-Komati,* uma das mais difíceis peças — conselheiro de Hidêioshi na arte, deixa um caderno sobre marcação de teatro. Através dele, vê-se como o NÔ atual vem seguindo a mesma linha. Há união de sacerdotes, guerreiros, burgueses, para prática de NÔ amador, chamado, na época, *Te-Sarúgaku,* com muito sucesso. Antes, o prazer era assistir ao espetáculo, agora, consiste na participação nele. O japonês detesta ficar de fora — daí a popularidade da cerimônia do chá, do arranjo de flores, da poesia clássica ou não — e em NÔ, não é exceção. Na época de Zêami, atuam juntos, muitas vezes, profissionais e amadores, inclusive mulheres da sociedade. Existem também NÔ

e Kiôguen femininos. Porém nunca o diletante está tão à vontade como em Momoiama.

O governo central proíbe a participação de amadores nas festas beneficientes de templos assim como o uso de máscaras, provável, devido a protestos das companhias.

Nobúnaga pratica bailado de NÔ e é bom tamborileiro grave. Porém seu sucessor Hidêioshi é fanático: treina quinze peças em cinqüenta dias. Tokugaua Iêiassu e Maêda Toshiie, seus contemporâneos, também gostam. Além de NÔ, o trio representa Kiôguen. Hidêioshi manda compor, para si, várias peças, com ele próprio como personagem central, chamadas de *Taikô-NÔ* ou NÔs de Regente. O teatro possui fãs desde o Imperador até o mais humilde popular. Nobúnaga e Hidêioshi são favoráveis ao Cristianismo, entrado em 1549, através de São Francisco Xavier e outros jesuítas. *Kirishitan-NÔ* ou NÔs cristãos são compostos para a propaganda dessa crença: Adão e Eva, Vitória de Abraão, A Arca de Noé e sobre Cristo. Só a existência deles mostra como o teatro está junto do povo, há liberdade e facilidade de escrevê-los e representá-los.

Em 1604, no sétimo aniversário da morte de Hidêioshi, seu filho manda cada uma das companhias representarem, ao ar livre, num templo, uma peça nova em sua memória. De *Okina*, que as antecede, participam as quatro escolas. Donde há quatro Anciãos, quatro acompanhantes Sênzai, quatro seguradores de caixa de máscara, quatro cômicos Samba-Sô, quatro tamboris agudos, dezesseis graves. Segundo as crônicas da época, a animação é de tremer céus, terras e mover o templo.

Já a *Okuni-Kabuki* começa a ser apreciada pelo povo, graças ao talento de *Izumo-no-Okuni*, a bela sacerdotisa xintoísta. É constante a presença da mulher, religiosa ou não, nos grandes movimentos artísticos e culturais do Japão. Não chega ainda a teatro, mas *Kabuki-Ôdori* ou dança Kabuki. A palavra Kabuki vem do verbo *Kabuku*, portar-se ou vestir-se extravagantemente. Okuni e suas companheiras fazem-no, inclusive de espada e indumentária masculina.

E então o NÔ entra numa longa fase decisiva. O shôgun é Tokugaua Iêiassu, as quatro companhias mudam-se para Edo, nova sede governamental. A partir da época de seu filho, o NÔ, afastado do povo, torna-se apanágio da aristocracia. Os guerreiros, que a constituem, têm, nele,

obrigação cultural ao lado de exercícios militares: precisam conhecê-lo, praticar seus cantos e danças. A solenidade, não existente em épocas passadas, é acrescentada nesta. Representar NÔ é ritual. Antes de levar *Okina* à cena, os participantes passam por purificação física e mental.

O NÔ, desde Kan-Ami, é arte séria, ultra-refinada, elegante, sofisticada, porém não formal assim, destinada a todas as classes. Agora, é arte de câmara e seus profissionais, funcionários públicos do governo. O povo tem permissão de assistir a representações beneficientes em templos, outras vezes, nos jardins do Castelo de Edo, onde existem muitos palcos. Mas não há mais a facilidade de contato anterior. Lógico terem recepção calorosa o *Ninguiô-Jôruri* ou teatro de marionetes e o *Kabuki*, teatro, finalmente.

Apesar disso, é moda entre os burgueses treinar *Suutai* ou canto de NÔ sem acompanhamento, graças a Hattori Sôha, sobrinho de Kanze Kokussetsu. Do início ao fim de Edo — 1603 até 1868 — são publicados mil tipos de livros de peças, muitos de bela apresentação. Seus textos são usados para leitura e enciclopédia de conhecimentos gerais nas escolas públicas dos templos — *terakoiá* — onde monges e guerreiros desocupados pela *Paz Absoluta na Terra* ensinam meninos e meninas. Esses livros podem se alinhar entre os *best-sellers* japoneses de todos os tempos. Apesar do artificialismo do governo Tokuagaua — fechando portos, menos aos holandeses e chineses e a proibição do Cristianismo — há favorecimento da elevação de cultura popular citadina.

Após a Restauração do poder imperial em 1868, os cultores de *Suutai* vêm sustentando o NÔ. Os artistas passam por dificuldades, cessada a proteção do shogunato — muitos mudam temporariamente de profissão, tornando-se comerciantes, professores, sem falar em tarefas humildes — mas pouco depois, há fundação de sociedades mantenedoras, além da oportunidade de ensinar a amadores. Atuação no palco torna-se esporádica. Porém a edição de livros das diversas matérias componentes do NÔ — e isso até hoje — passa à responsabilidade dos chefes de escolas. Intelectuais participam de teatro amador. Para as jovens de boa família, aprender bailado, canto ou instrumentos de NÔ equivale a estudar balé, ópera, piano para as européias. Durante a época de Mêiji — 1868-1912 — há, infelizmente por curto período, NÔ representado por bonitas moças sem máscara.

Na década de vinte, já há seções de canto e dança de NÔ na Escola de Música de Tôquiô, abertos a ambos os sexos, onde se diplomam professores da matéria, mas não de teatro NÔ propriamente dito.

A arte passa a ser encarada de modo diferente após a Segunda Guerra. Há apresentações regulares no exterior inclusive dentro do programa cultural das Olimpíadas do México e Munique. Uma das expressões mais sublimes do teatro em todos os tempos da Terra está sendo conhecida e apreciada pelo mundo. Os grupos amadores se fortalecem cada vez mais, sejam masculinos, femininos ou mistos. Em apresentações não-oficiais, torna-se freqüente a mistura de amadores e profissionais, homens e mulheres. Por exemplo, atores amadores, coro e instrumentistas profissionais.

O NÔ é matéria de grau universitário na Faculdade de Artes de Tôquiô — ex-Escola de Música — sendo numerosos os jovens já diplomados. No estilo de Hôshô, por exemplo, há apresentação oficial anual de NÔ feminino com gente formada lá ou estudando, desde 1956. As matérias do curso são: canto, dança, os quatro instrumentos, História do NÔ, música ocidental, interpretação, etc., com a duração de quatro anos. O(a) diplomado(a) pode ensinar, mas para se tornar ator ou instrumentista profissional precisa ainda de anos de prática junto aos grandes mestres; das duzentas e tantas peças, é imprescindível o conhecimento profundo, em detalhes de pelo menos cem.

Há muitas professoras formadas na Faculdade, com alunos de ambos os sexos, diretoras de grupos, dando espetáculos com eles ou elas próprias, mas não as consideramos atrizes profissionais no sentido comum.

É de se esperar as mulheres se especializem em peças femininas — *Hagoromo, Iuia, Matsukaze,* por exemplo. Porém tal não acontece. *Támura, Kiiôtsune, Tadánori* costumam ser representados por elas e também peças fantásticas como *Funabênkei* e *Shôjô*. Algumas vezes, fazem protagonistas masculinos sem máscara e o coadjuvante, que sempre atua de rosto descoberto. Acreditamos, sendo o NÔ arte altamente estilizada, onde o ator encarna o Ancião, a Mulher, o Guerreiro, vale o mesmo para a atriz. Existe também bom número de instrumentistas, muitas delas, jovens.

Quem tenta praticar NÔ é intelectual ou universitário — porém há colégios, ginásios e mesmo escolas primárias

com seção da arte, sendo freqüentes demonstrações, palestras e grupos de estudo; existem concursos de âmbito nacional para escolha do melhor grupo de canto de NÔ das Faculdades. Contam-se mil e duzentos professores registrados de ambos os sexos.

Três localidades japonesas consideram o NÔ como a própria vida: Kanazaua, ex-feudo de Maêda Toshiie, companheiro de Hidêioshi no teatro, Sado, palco do exílio de Zêami e a vila de Kurôkaua. Na primeira, a criatura mais humilde conhece o NÔ, sendo comum o carpinteiro aplainar tábuas a cantar *Hagoromo;* na segunda, há mais de oitenta palcos, entre rústicos e bem acabados — comerciante, lavrador ou mesmo vendedor de cavalos têm o mesmo entusiasmo e sabem representar; no último local, apresenta-se um programa completo amador, na noite de quatro de fevereiro — ninguém dorme, há *Dôjôji* e a indumentária lembra os tempos em que o NÔ era divertimento de todas as classes, não tão luxuoso nem solene.

Existem programas regulares na rádio e tevê educativas sobre a arte; video-gravações; discos estereofônicos e fitas tomadas no próprio palco; filmes coloridos em dezesseis milímetros das principais peças; gráficos para ensino de dança em tamanho natural para o estudante desdobrar no chão e aprender onde e como pisar; centenas de grupos e sociedades de apreciadores e cultores em número incalculável.

A *Gágaku* e a *Búgaku,* música e dança da corte de Heian são divulgadas em círculo fechado; no *Kabuki,* a parte monetária interfere demais, e também o governo precisa intervir como há uma década, através da construção dum auditório para aquele não morrer. Porém o NÔ desafia e vence os tempos — desde 1868, dispensa ajuda oficial. Por seu valor, sua atualidade e eternidade, aliado ao entusiasmo dos artistas, professores e alunos, jamais se extinguirá.

## 21 — Os Estilos através dos tempos

As quatro famílias de Iamato originam as escolas ou estilos de NÔ ainda hoje existentes: Kanze — Hôshô — Kômparu — Kongô.

Em Muromati, sob os shôguns Ashikaga, prevalece Kanze, graças a Kan-Ami, Zêami, Motômassa. Após as guerras civis de Sêngoku, ascende Kômparu, em parte, de-

vido ao talento de seu chefe, Hatirô Iassutêru. Mas principalmente, pela preferência do Regente Hidêioshi, cujo professor particular é Kurêmatsu Shinkurô, ator dessa escola. Na era de Edo, Kanze volta a brilhar, devido à proteção de Iêiassu. Após a morte deste, o grupo chefiado por Kitá Shitidaiú, originalmente de Kômparu, é reconhecido como independente. As quatro escolas, já existentes, com tradição de três séculos, não gostam muito da história, porém Kitá consegue se firmar. Hôshô é bastante apreciado pelos governadores de províncias, guerreiros e intelectuais, inclusive por shôguns, enquanto Kanze se preocupa em divulgar o canto de NÔ entre o povo em geral.

Kanze e Hôshô são chamados *Kami-Gákari* e outros três estilos, *Shimo-Gákari,* havendo ainda controvérsias a respeito da denominação — *Kami* teria aí sentido de da capital Quiôto, sendo *Kami, de cima* em tradução ao pé da letra; *Shimo* significa *de baixo* e da velha Nara, mais ao sul.

Após a Restauração de Mêiji, estudar na escola de Hôshô e praticar *Za-Zen* ou Zen sentado é moda entre jovens poetas e prosadores famosos; militares e altos funcionários do governo também apoiam esse estilo.

Hoje, Ôssaca e Côbe, além de Tôquiô, têm predominância de Kanze; Hôshô é forte na metrópole, Sado, Kanazaua, Nágoia, Áizu, Hoccaidô, etc. Nara é zona de Kômparu; Kongô está firme em Quiôto; Kitá manda professores ao Ministério de Relações Exteriores — *Gaimushô* — lecionar a seus funcionários. O maior número de mestres e instrutores — estes, ensinam, mas não cobram as aulas — está concentrado em Kanze, sempre ocupada na popularização da arte.

As partituras vêm todas de Kan-Ami, Zêami e seus continuadores, porém há diferenças pequenas ou grandes nelas: desde troca e omissão duma palavra até de versos inteiros; no uso ou não de certas máscaras; nos vestuários; no desenho dos leques, variações de música e canto; até na marcação dentro da mesma escola como já vimos. Cada estilo tem seu brasão tradicional.

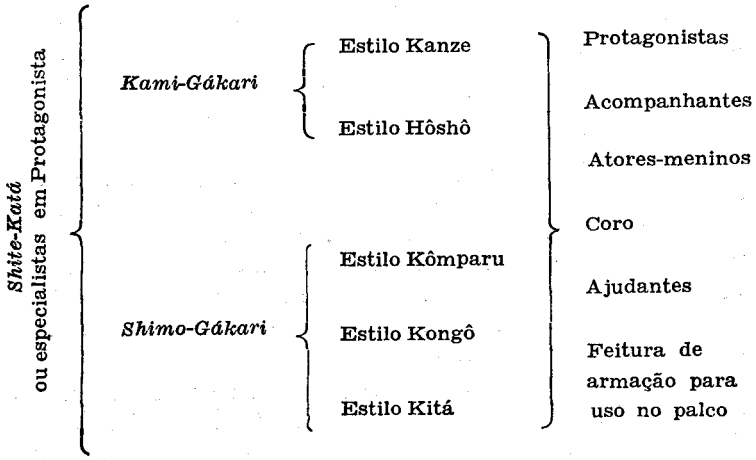
O atual chefe da escola de Kanze é de vigésima quinta geração, Kanze Motômassa, da família de On-Ami, sobrinho de Zêami, porém não em linhagem direta — como frisa Zêami,

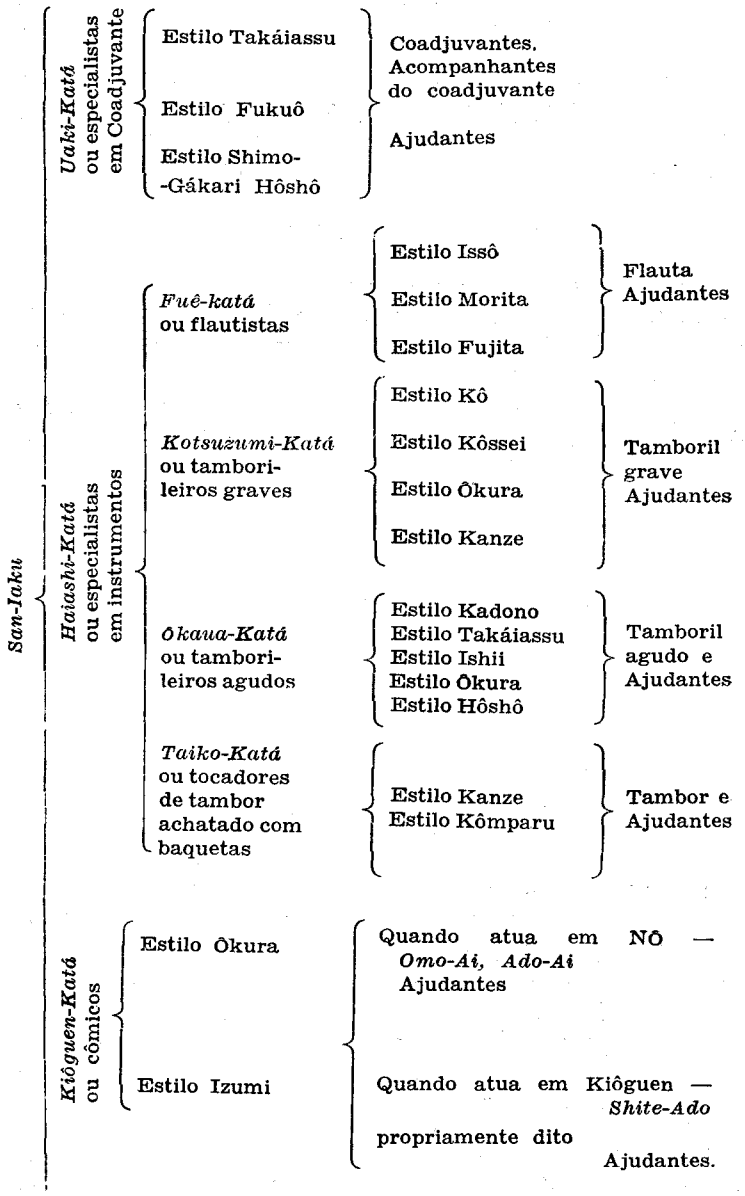
nem sempre há coincidência de parentesco artístico e familiar — e possui quatro filiais. O do estilo Hôshô é o décimo oitavo, Hôshô Fussão, empossado em 1974 com a morte do pai. Tem uma só matriz, na capital. A escola Kômparu, sediada por muito tempo em Nara, pode ser considerada a mais antiga — seu chefe é de septuagésima nona geração, Kômparu Nobútaka. A de Kongô, centralizada em Quiôto, interrompe-se uma vez no vigésimo terceiro chefe de Sakato-Kongô, de nome Ukiô, voltando a reflorescer. O atual é de segunda geração da *nova* Kongô. A de Kitá alcança a décima quinta geração com Minôru, tendo sido famosíssimo o décimo quarto, Roppêita, falecido nonagenário há poucos anos.

Kanze caracteriza-se pela bela apresentação, Hôshô pela sobriedade e precisão matemática; Kômparu mostra as características arcaicas, podendo-se, através de suas representações, vislumbrar o NÔ da época de Zêami; Kongô é vistosa, Kitá, um tanto barroca nos gestos, pois o tempo de sua independência caracteriza-se por isso.

Os músicos de NÔ precisam saber perfeitamente as diferenças entre todos os estilos — porém começam seu estudo pelo de Hôshô, onde é mais nítida a relação entre canto e instrumentos pela precisão acima aludida.

Em resumo, faz-se o seguinte quadro sinótico a respeito de estilos variados e seus representantes:




San-Iaku
Uaki-Katá ou especialistas em Coadjuvante
Estilo Takáiassu
Estilo Fukuô
Estilo Shimo--Gákari Hôshô
Coadjuvantes. Acompanhantes do coadjuvante
Ajudantes
Haiashi-Katá ou especialistas em instrumentos
Fuê-katá ou flautistas
Estilo Issô
Estilo Morita
Estilo Fujita
Flauta Ajudantes
Kotsuzumi-Katá ou tamborileiros graves
Estilo Kô
Estilo Kôssei
Estilo Ôkura
Estilo Kanze
Tamboril grave Ajudantes
Ôkaua-Katá ou tamborileiros agudos
Estilo Kadono
Estilo Takáiassu
Estilo Ishii
Estilo Ôkura
Estilo Hôshô
Tamboril agudo e Ajudantes
Taiko-Katá ou tocadores de tambor achatado com baquetas
Estilo Kanze
Estilo Kômparu
Tambor e Ajudantes
Kiôguen-Katá ou cômicos
Estilo Ôkura
Estilo Izumi
Quando atua em NÔ — Omo-Ai, Ado-Ai Ajudantes
Quando atua em Kiôguen — Shite-Ado propriamente dito Ajudantes.

Os *Shite-Katá* e *Uaki-Katá* só atuam em NÔ, nunca participando de *Kiôguen;* os *Haiashi-Katá,* conforme a peça, podem atuar em *Kiôguen;* no caso particular do tambor achatado, não aparece em determinadas peças de NÔ. O conjunto de *Uaki-Katá, Haiashi-katá* e *Kiôguen-Katá* recebe o nome de *San-Iaku* ou Três Papéis. Donde em NÔ há *Shite-Katá* e *San-Iaku* para ficar completo.

## 22 — Número de Peças

Fala-se de mil a três mil peças escritas, mas, hoje, representam-se duzentas e trinta e sete. Assim se compreende que são verdadeiras obras-primas para se conservarem durante tantos séculos.

Na era Edo, o governo central ordena a estatística das peças levadas pelas cinco escolas. Pela comparação, chega-se ao seguinte resultado:

| | Edo — ano de 1795 | Hoje |
|---|---|---|
| Kanze | 172 | 209 |
| Hôshô | 210 | 180 |
| Kômparu | 114 | 150 |
| Kongô | 164 | 195 |
| Kitá | 195 | 185 |

*Okina* não está incluída na lista. Há apenas cento e trinta peças comuns a todas as escolas. Nos livros de canto de NÔ, lê-se, por exemplo: *Uti-Sankan* ou Dentro-Terceiro Volume, correspondente a *Oímatsu, Iorimassa, Izutsu, Hatinoki* e *Hagoromo.* O *Soto-Rokkan,* isto é, Fora-Sexto Volume, engloba *Kan-Iôkiu, Shúnzei-Tadánori, Sôshiarai, Matsúmushi* e *Shakkiô.* No caso particular do estilo Hôshô, o *Uti* ou Dentro inclui vinte volumes e o *Soto* ou Fora, dezesseis. Então, $5 \times 20 = 100$ e $5 \times 16 = 80$. Total de cento e oitenta peças. Existe ainda volume separado para *Okina,* outras peças e trechos dificílimos, normalmente nem estudados por amadores.

A classificação *Uti* e *Soto* é reminiscência da época feudal: *Uti* designa as cem peças, que devem sempre estar bem treinadas pelos profissionais; o shôgun tem o direito de

pedir sua representação com três dias de antecedência; *Soto* ou melhor *Hoká*, isto é Além De reune as cem obras restantes, que recebem prazo maior de ensaio para serem levadas à cena. Atualmente, tal não tem significado mas é muito útil para estudar o gosto e até a mentalidade da época.

O dr. Nôgami Toioitirô, autor do monumento de pesquisa sobre o teatro em seis volumes, *Iôkioku Zenshú* — 1883-1950 — sua tese de doutoramento, declara: *quanto mais antiga a peça de NÔ, tanto melhor, salvo exceções.* Reitor da Universidade Hôssei, estudioso de teatro grego e de Shakespeare, tradutor das peças do autor inglês, é, junto com a esposa Iáeko, discípulo de Natsume Sôsseki em literatura. Iáeko é autora do romance *Mêiro* ou Labirinto, considerada a melhor obra de logo após Segunda Guerra, e fala sobre NÔ. É amadora de canto do estilo Hôshô.

### 23 — Novas peças e informações complementares

Desde Mêiji até hoje, há muitas composições novas. O poeta de haicai, Takahama Kioshi — 1874-1959 — e o ator profissional de NÔ Sakurama Kiússen escrevem, de parceria, *Oku-no-Hossomiti* ou Trilha de Oku, homônima do livro póstumo de Matsuo Bashô — 1644-1694 — sobre a maior viagem do gênio haicaista. Publicada em 1943, há, pelo menos, uma cópia da partitura em São Paulo, a qual tivemos oportunidade de examinar.

Após a Segunda Guerra, surge *Fukkatsu no Kirissuto* ou Cristo Ressuscitado — 1957 — dedicado à paz e amizade internacional. Também *Shinran, Apóstolo Paulo, Sanetomo, Iumedono,* etc. Porém não se comparam em prestígio e constância na representação como as de quinhentos, seiscentos anos atrás. Há também movimento, infelizmente fugaz, para a introdução de técnicas de NÔ e Kiôguen no teatro moderno.

No exterior, vinte e sete Universidades americanas convidam um grupo de especialistas para espetáculos e um dos atores dá curso de interpretação durante uma temporada; a companhia de teatro fundada por Brecht na Alemanha Oriental convida um ator de Kanze para assistente de direção a fim de adaptar idéias de NÔ a uma tragédia de Ésquilo.

## 24 — Influências do NÔ na cultura japonesa e ocidental

Quando o Kabuki deixa de ser revista musical, tornando-se teatro de fato, as peças de NÔ, *Okina* e o Kiôguen da mesma, o personagem Samba-Sô, *Dôjôji, Shakkiô, Matsukaze, Iamamba* enriquecem sua parte dançada.

Há a famosa história do ator de NÔ, que ensina alguns gestos da arte a seu colega de Kabuki e é banido da companhia; noutra ocasião, um artista de Kabuki assiste, escondido, ao NÔ *Dôjôji* para melhor criar o papel dentro de seu gênero. Entusiasmado com o espetáculo, quase se levanta e é descoberto. Ameaçam-no de expulsão da platéia, mas é salvo por um conhecido. Pois até 1868, o NÔ, considerado arte nobre, torna seus intérpretes de classe mais elevada. Com a Restauração Imperial, o rigor desaparece aos poucos; os atores de Kabuki estudam NÔ como parte de seus conhecimentos gerais; eles chamam os de NÔ de *honguiô no hito* ou pessoas da profissão principal — pelo menos até à Segunda Guerra.

Voltando à influência do NÔ, há, em Kabuki, uma classe de peças chamadas *Matsubame-mono,* que usa o fundo de pinheiro como o do NÔ: são adaptações popularizadas de *Ataka,* a qual passa a ser *Kanjintchô* — como se sabe, Kanjintchô é a fase-clímax da peça em NÔ — *Funabênkei, Tsutigumo, Kurôzuka,* portanto, peças *diversas* e *fantásticas,* além das peças de Kiôguen.

Nos cantos do teatro Kabuki — *nagáuta, jiuta* — são aproveitados versos e até passagens inteiras de NÔ, porém a partitura é diferente. O *Jôruri* — canto de acompanhamento do *Ninguiô-Jôruri* ou *Búnraku,* teatro de marionetes, passando depois para o Kabuki — de Tikámatsu Monzáemon — 1653-1724 — ex-guerreiro, cognominado o Shakespeare do Japão pelos europeus, possui as cinco fases calcadas no *Jo-Ha-Kiu* do NÔ. Isso vale também para a música instrumental em geral pós-NÔ.

Nas letras, o *haicai* e o *sênriu* — haicai satírico — bebem nas fontes de NÔ e Kiôguen. O poeta Bashô mostra, nitidamente, bases do teatro em sua obra assim como os livros e revistas populares de Edo. O famoso romance de Ihara Sáikaku — 1642-93 — *Kôshoku Itidai Otoko* ou Vida

de Certo Don Juan, emprega material de sessenta peças de NÔ e duas de *Kiôguen* em seu decorrer. Tudo isso se deve à moda do *suutai* na época.

*Úguetsu Monogátari* — 1768 — ou Contos da Lua Chuvosa de Uêda Akinari, baseia-se em peças de Nô e no *Kônjaku Monogátari.* Liga-se à peça *Úguetsu,* onde aparece o monge-poeta Saiguiô e sua primeira história o tem como protagonista.

O escritor surrealista Izumi Kiôka — 1873-1939 — nasce dentro do NÔ, tendo parentes próximos como tamborileiro agudo de Kadono e *shite* da escola de Hôshô. Suas obras têm a estrutura do teatro como constante seja em *Kôia Hijiri* ou Sacerdote de Kôia, já filmado em cores pela companhia Nikkatsu — seu título é *Biakuia no Iôjo* ou Feiticeira da Noite Branca, exibido no Brasil como *Sedução do Monge* — seja em *Uta Andon* ou Candeeiro Cantante, de 1910, onde o clímax é o bailado da peça *Áma.* Natsume *Sôsseki* — 1867-1916 — o melhor escritor de seu tempo, é levado a estudar o teatro por sugestão do haicaista mais jovem que ele, Takahama Kioshi, já citado, cujo pai é grande conhecedor de NÔ. No romance satírico de estréia, *Uagahai ua Neko de Aru* — Eu sou um Gato — as pessoas riem do professor Kushami, dono do bichano porque canta *Iuia* no banheiro; na história *Tôgue no Tchaiá* ou Casa de Chá do Passo da Montanha do livro *Kussa-Makurá* ou Travesseiro de Relva, nota como a velha dona lembra a Anciã de *Takassago,* vista, certa vez, no palco de Hôshô.

Kauábata, na obra *Iama no Oto* ou Eco da Montanha — 1952 — no capítulo *Shima no Iumê* ou Sonho da Ilha, dedica toda a parte três dele à admiração do protagonista de sessenta anos por duas máscaras, a *Kasshiki* e a *Jidô.* Mishima Iukio adapta oito peças de NÔ para o Japonês moderno, entre elas, *Aia-no-Tsuzumi* ou Tamboril de Tecido e *Sotoba Komati,* esta, obra dificílima, só permitida a professores veteranos. Há estudiosos que põem em dúvida o valor dessas tentativas. Muitas traduções estrangeiras parecem basear-se nesses textos.

A *Kumi-Ôdori,* representação clássica da Ilha de Okinaua, datando de 1719, deriva do NÔ. Usa palco e passarela semelhantes e os versos são de 8 — 8 — 8 — 6 sílabas.

Na música japonesa, os compositores de vanguarda Maiúzumi Toshirô — premiado em festivais internacionais de música erudita — e Fukúshima Kazuo recebem muitas influências do NÔ.

Assim ele está presente em toda a cultura japonesa desde a era Muromati para cá, tal como o carbono na Química Orgânica.

Versões de obras de Zêami e estudos sobre o teatro são numerosos em línguas européias, porém não se pode garantir estejam isentos de interpretações só de superfície.

Na opinião de especialistas, um dos raros, se não o único ocidental a compreender e sentir o NÔ — apesar de sua deficiência na língua nipônica clássica — é Paul Claudel, que deixa várias peças inspiradas por esse teatro. Porém é plenamente desejável a aparição de outros, ocupados em sua visão tanto conjunta como de detalhes.

## 25 — Apresentações Especiais

Algumas vezes, os profissionais praticam o *Ran-NÔ* ou NÔ Desmanchado, com papéis todos trocados: o protagonista vai ser tamborileiro, este interpreta o coadjuvante, o flautista se encarrega do tambor, etc. É modo de se divertirem sem se afastar da arte. Existe também o *Hakama-NÔ*, em roupas de ensaio, sem máscara, por amadores e profissionais, no verão. Isso, quanto à representação de peças em si.

*Suutai* ou Prática de Cantos de NÔ Sem Acompanhamento Musical, continua, até hoje, sua trajetória ascendente. O NÔ se fundamenta na parte cantada, que é o portal de entrada para o praticante. Os estrangeiros costumam escrever após assistir ao teatro: "Gênero tão difícil, que seus espectadores até precisam de livros especiais para entender a ação no palco." O NÔ é mesmo complexo, porém não deve ser superestimado — como pelos que o estudam um pouco e deparam com obstáculos — nem subestimado — qual acontece com outros, candidatos a pesquisá-lo, considerando apenas sua primeira camada visível. Os alunos de *Suutai* levam suas partituras para anotar como cantam os mestres. Mas há diferenças marcantes entre canto só e interpretação da peça no palco.

Para o interessado tornar-se bom cantor, necessita duma década de treino diário e de três a cinco anos para a empostação da voz. Há quinze vantagens na prática do *Suutai*, entre os quais: Obtenção da saúde através da respiração correta — Manter-se mentalmente jovem — Receber a bênção de Deus sem orar — Saber poesia sem estudá-la — Conhecer batalhas sem delas participar — Libertar-se de paixões inferiores pela concentração — Conhecer locais famosos sem viajar — Evolução sem tentar consegui-la — Saber de coisas antigas sem envelhecer — Conhecer beldades sem amá-las pessoalmente — e assim por diante. É santo remédio contra o tédio da velhice porque o cidadão pode se distrair sozinho ou em grupo, com distribuição de papéis, coro, etc. Acrescentamos, o estudo do canto de NÔ faz damas e cavalheiros de gente comum, educando-a, tornando-a cortês, observadora, desejosa de se melhorar no dia a dia. Se os estudantes de língua japonesa praticarem o *Suutai* — em São Paulo, há dois casos, infelizmente, de curta duração, de brasileiros de origem não nipônica — melhorarão a pronúncia, além de adquirir melhor visão de conjunto do país e de sua cultura. E um dia, participar de um NÔ.

Chama-se *Renguin* o ato de cantar parte da peça sem instrumentos, em geral, de metade a dois terços, com alguns companheiros, discriminando-se protagonista, coadjuvante, acompanhante, coro e seu maestro. *Dokuguin* é solo de um trecho de NÔ. *Koútai* ou Pequeno Canto de NÔ é nome genérico de trechos curtos, dos mais famosos e apreciados, existindo mesmo livros de bolsos especiais para viagem. A prática de bailados de NÔ, em roupas de ensaio, ao som de cantos correspondentes, denomina-se *Shimai*. É esboço do NÔ, e três anos de treino diário são precisos para dominar a arte. Muitas pessoas querem aprender *Shimai* sem estudar canto, o que é um erro: como bailar sem estar a par da história, da música, do texto?

*Ban-Báiashi* é a interpretação da peça inteira ao som de instrumentos, com distribuição de papéis, mas sem gestos correspondentes. Todos atuam sentados, em roupas de ensaio, o leque fechado na mão direita como em *Suutai* e *Renguin*. *Su-Báiashi* é a apresentação da parte instrumental, sem cantos, por exemplo, *Jonomai*, *Gaku* e outros bailados

e ritmos musicais do NÔ em geral. *Mai-Báiashi* significa bailar um trecho da peça, acompanhado de canto e instrumentos ou só com os últimos, em trajes de ensaio. Há numerosos detalhes e convenções. Por exemplo, determinada obra tem *Tchúnomai* e depois *Hanomai*. Se o executante vai se ocupar de ambos, há determinada coreografia; se dispensa o *Hanomai*, há modificações na parte final do *Tchúnomai*. Ou então, o *Haiamai* da peça *Áma* tem caráter distinto do de *Tôru*.

*Itchô* reune cantor-solista e um instrumento, tamboril grave ou agudo ou tambor; o músico é o astro e o cantor, acompanhante. *Itchô-Ikkan* reúne cantor, instrumento de percussão e flauta. *Ikkan* é solo de flauta, a partitura de um bailado, para exemplificar. *Muiô-Itchô* é solo de tamboril.

Os livros de peças já marcam quais os trechos para cada tipo de apresentação. Apesar de mais curtos que a representação da peça toda, os casos citados têm dificuldades diferentes. A obra, em si, tem Prelúdio, Movimento, Final, os instrumentos criam a atmosfera, o intérprete vive o papel. Mas chegar ao palco e cantar, bailar ou tocar determinado trecho significa comunicar, ele próprio, o Prelúdio, Movimento, Final, em exíguo espaço de tempo.

## 26 — Ordem de Treinamento das Peças

Com referência ao canto de NÔ, existem treze etapas de dificuldade crescente no estilo Hôshô, com ligeiras diferenças em outros: trinta peças comuns, que dispensam qualquer diploma — setenta e sete peças com direito a um diploma — mais vinte e cinco, recebendo mais um diploma — mais quinze, dando um diploma — outras nove, valendo um diploma — mais nove, correspondente a outro diploma — onze, um diploma para cada uma — mais duas, cada qual com seu diploma — mais três diplomas, uma para cada peça — Seis, dando um diploma pelo conjunto — Cinco valendo outro diploma — outras quatro, recebendo um diploma — três peças, cada qual com um diploma. Para se tornar professor de canto de NÔ, o cidadão precisa merecer vinte e sete diplomas, o que não é brincadeira.

Quanto aos bailados, cento e oitenta e três dispensam diploma. Mas para completar o aprendizado, são necessá-

nos seis diplomas. O *Mai-Báiashi* apresenta três etapas de dificuldade crescente e diplomas respectivos. O *Ran-Biôshi*, de categoria especial, não está incluído.

Para o aprendizado de NÔ — harmonia de canto, dança, interpretação e instrumentos, há nove etapas diferentes:

1 — Peças Comuns, trinta e duas, cada qual com seu diploma. Entre elas: *Ebirá — Káguetsu — Suma-Guênji — Tsunêmassa.*

2 — Diploma de Transmissão Inicial — Parte do Prelúdio, setenta e sete, um diploma para cada uma: *Âma — Arashiiama — Atsúmori — Unême — Oimatsu — Kakitsúbata — Kiiôtsune — Kurôzuka — Kotchô — Shôjô — Támura — Tadánori — Takassago — Tsurúkame — Tôboku — Tôru — Tômoe — Hagoromo — Fuji — Funabênkei — Momijigari — Iáshima — Iôrô* são as mais conhecidas.

3 — Diploma de Transmissão Inicial — Parte Profunda, vinte e oito peças, cada qual com um diploma: *Utô — Jinen-Kôji — Shakkiô*, parte do acompanhante — *Sênzai*, acompanhante de *Okina — Sôshiarai — Mitsúiama — Iorímassa — Sakurágaua*, etc.

4 — Diploma de Transmissão Média, quinze peças, um diploma para cada uma: *Aôi-no-Uê — Sanêmori — Shunkan — Semimaru — Iamamba — Iuia — Mídera*, etc.

5 — Diploma de Transmissão Profunda, onze peças, um diploma para cada uma: *Izutsu — Êguti — Nonômiia — Hatinoki — Matsukaze — Iorobôshi*, etc.

6 — Diploma de Aprendizado, treze peças, cada qual com um diploma: *Ataka — Ohara-Gokô — Kaguekiio — Kinuta — Sumidágaua — Têika — Motomêzuka*, entre elas.

7 — Diploma de Grande Aprendizado, seis peças, um diploma relativo a cada uma: *Okina — Sagui — Shakkiô — Dôjôji — Midare — Motizuki.*

8 — Três Anciãs — *Obassute — Sekídera-Komati — Higaki.* Na última, representa-se com a alma, quase não há movimento. Donde se especifica, dois diplomas nesta etapa.

9 — Relativa ao treinamento das diversas marcações, isto é, *Kogaki*, cada uma dando direito a um diploma.

Nem sempre a classificação do canto de NÔ segundo a dificuldade corresponde à do bailado; o mesmo se dá na peça de NÔ em si em relação ao canto e à dança. *Hagoromo*, por exemplo, considerada fácil no canto, é relativamente difícil em NÔ: a protagonista, donzela celeste, de plano superior ao humano, baila *Kussê*, *Kiri*, além de *Jonomai* e *Hanomai*. *Káguetsu* é da etapa dois em canto, mas da um em NÔ. *Aôi-no-Uê* empata o canto e a interpretação na etapa quatro. *Dôjôji* pertence à etapa oito em canto, sete em NÔ.

Do ponto de vista dos quatro instrumentos, existem também etapas nem sempre coincidentes, além de etiqueta especial para diferentes tipos de apresentação. Aqui, como no canto, bailado e interpretação de peças, os chefes de cada estilo outorgam diplomas aos alunos conforme o grau de merecimento.

## 27 — Outras Considerações

É notável nas peças de NÔ, o conhecimento de psicologia por parte dos autores, além da inexistência de crítica aos costumes, ao shogunato. Já no Kabuki há crítica bem cautelosa, os nomes dos personagens trocados, a ação ambientada séculos atrás.

Como ritual da aristocracia durante trezentos anos, protegido do governo, nada têm os compositores contra este, porém não o elogiam. O Imperador, símbolo do país, respeitado apesar do enfraquecimento de seu poder, recebe louvores em algumas peças. Ultrapassada a fase de *criação das obras-primas*, seus cultores se esmeram no *estudo* e *apresentação do* NÔ e isso, sem dúvida, conserva tudo quanto de mais sublime possui o teatro clássico. A linguagem de seus textos torna-se meio de comunicação entre guerreiros das províncias, reunidos em Edo, os quais se expressam num sem número de dialetos. As palavras arcaicas do NÔ permitem às pessoas se entenderem e fazerem amizade. Não terão sido elas responsáveis, pelo menos em parte, pela *Paz Absoluta na Terra* da época de Tokugaua?

"Cante a peça de cor cem vezes; se cometer o menor erro, comece de novo desde a primeira nota" — eis a maneira de encarar a arte. Até antes da Segunda Guerra,

mesmo o amador não dispensa o treino diário; hoje é mais comum o ensaio semanal, devido a tentações como a tevê colorida, que, por sua vez, transmite o teatro para milhões de espectadores com dificuldade de freqüentar auditórios apropriados. Entretanto, o rigor existe ainda para o profissional. Por outro lado, treinar agora é bem mais fácil — os próprios professores incentivam o uso de gravadores de cassete e discos.

Os contemporâneos de Zêami vivem cinqüenta anos. Daí ele falar em nada fazer se ultrapassar a idade. Atualmente, os grandes mestres são septuagenários, até de oitenta e tantos anos. O canto favorece a saúde; o cérebro que registra duzentas e tantas peças envelhece com dificuldade; o bailado detém o reumatismo; se o ator completo encarna o Ancião, a Mulher, o Guerreiro, não se abala só por ver os próprios cabelos brancos. O aumento crescente da média de vida cria maiores oportunidades de aprender, aperfeiçoar-se e gozar os louros merecidos.

O bom instrumentista de NÔ obriga-se a conhecer melhor canto, bailado, gestos que o próprio ator, como responsável pelo ritmo, atmosfera adequados a cada peça. Hoje há, proporcionalmente, maior número de candidatos a ator e menor para músico. Porém em ambos os casos, é caminho longo, árduo, sem fim como frisa Zêami em seus escritos. Segundo um estudioso de hoje, o artista de NÔ é como um *iceberg*: o espectador vê a parte acima da linha de água, porém a base, representada pelo treinamento, a pesquisa, o cabedal conquistado por seu valor, enfim, a parte invisível, é muito, muito maior.

Tanto na platéia como nos bastidores, o respeito e o silêncio são sempre mantidos. O espectador fumante vai para uma sala especial, se quer saborear seu cigarro; os atores, os músicos, o coro, os ajudantes, enfim, qualquer pessoa ligada ao espetáculo não fuma, não conta piadas nem conversa fiado dentro do teatro — a concentração é perfeita, há seriedade no menor gesto. O local é quase um santuário para todos eles.

Não se costuma fazer longas temporadas com o mesmo programa — ensaia-se meses, até um ano para uma única apresentação. Por exemplo, o ator faz o protagonista de *Takassago* em janeiro, é maestro do coro de *Aôi-no-Uê* em

abril, baila trecho do *Momijigari* em setembro, etc. Bem diferente do teatro comum. As peças obedecem às estações do ano.

Dissemos antes, o NÔ conserva sua parte essencial desde a origem. Mas não é estático porque há modificações e revisões periódicas. Durante a era Mêiji, o chefe da escola Hôshô faz pequena lista de peças que passam a não ser representadas; o tempo levado pela donzela celeste de *Hagoromo* para vestir o manto é menor que meio século atrás — não se amarra mais o laço, o qual já vem feito, bastando o ajudante prendê-lo.

Porém o NÔ nunca será arte de improviso. Não se coaduna com a mentalidade do *instantâneo* de nosso tempo. Entretanto, o interesse por ele representa a libertação espiritual da criatura que consome café solúvel, comida congelada, cultura estereotipada. Gênero complexo, sublime, obriga seu cultor ao estudo, à paciência, à pesquisa constantes; Zêami tem razão em incitá-lo à vida limpa, humildade, concentração total em todas as horas do dia, nas coisas pequenas e grandes.

O NÔ em si é a obra-prima do gênero humano. Também um dos melhores caminhos para a evolução-elevação intelectual e espiritual do homem.

## 28 — NÔ e Tragédia Grega

O dr. Basil Hall Chamberlain vê semelhanças entre os gêneros no livro *Coisas Japonesas* — 1904 — publicado em Londres pela Editora John Murray. Porém em seus *Manuscritos Póstumos*, o dr. Nôgami declara serem acidentais pela comparação e análise deles: em NÔ, o *shitê*, protagonista e o *uaki*, coadjuvante, formam uma só unidade no palco. Excepcionalmente, há acompanhantes ou *tsurê*, atores-meninos ou *kokatá*, cômicos ou *Ai*. Nas peças mais recentes — de fins do século quinze para dezesseis — aparecem dez, até vinte figuras no palco. No teatro grego, apresentam-se *três atores ao mesmo tempo*, embora em algumas tragédias, existam mais de dez personagens.

Enquanto é normal a atuação diante de milhares de espectadores em Atenas, o NÔ apresenta escala bem menor, a não ser nos *Kanjin-NÔ* em festas beneficentes de templos,

mesmo assim, ante assistência pequena — três mil no máximo — em comparação àquele gênero — seis mil pessoas. Mas na transição entre divertimento popular da Idade Média para o teatro refinado que é, o NÔ apresenta um ator e coro, semelhante ao *ditirambo,* precursor da tragédia grega.

Resumindo, a história da peça de NÔ é toda mostrada pelo protagonista, enquanto o coadjuvante é simples pretexto para apresentar a arte do primeiro, diluindo-se do meio para o fim — é mais um a assistir à ação. Nas peças do tipo *Diverso,* como já vimos, o coadjuvante chega a rivalizar e até sobrepuja o protagonista — contudo, tal se dá depois de Zêami e excepcionalmente, em sua época e em obras de tipo diferente. Isso jamais acontece na tragédia grega, sendo uma das grandes diferenças em relação ao NÔ.

Do ponto de vista do coro, o *Ji* não usa trajes especiais nem representa papel algum na peça; interpretando a Canção-Tema, sua parte principal, representa o protagonista, mas no *Rôngui,* diálogo cantado, substitui o coadjuvante. Descreve a paisagem, o sentimento dos personagens, sempre muito comportado, sem gesto algum, na varanda à direita do palco. O coro grego mantém relação estreita com os atores em todos os casos; seus elementos representam papéis de filhas do herói ou amigas da heroína; às vezes, são conselheiros idosos, cidadãos, com máscaras e trajes apropriados. Daí Aristóteles considerar o coro como uma das *dramatis personae.*

No início, o coro constitui toda a representação pois evolui a partir de dança coral ou ditirambo. Em *Suplicantes* de Ésquilo, o coro das filhas do rei Dânaos representa a parte mais importante. Supõe-se ter Sófocles introduzido o terceiro ator, limitando o número de coristas a quinze. Enquanto os atores representam, os coristas ficam em cada um dos lados da orquestra circular em frente ao palco. Eles têm a função principal de preencher os intervalos com canções líricas e danças — pelo menos, no teatro grego já desenvolvido. A diferença entre os dois coros é mais que evidente. Possuem, entretanto, denominador comum: são núcleos em torno dos quais evoluem ambos os gêneros.

Até receber a influência de Sófocles no fim de sua carreira, Ésquilo dá importante papel ao coro em suas obras;

Sófocles dá grande valor individual aos atores; Eurípedes enfatiza mais a função deles e pela primeira vez, faz o solista executar canções. O drama moderno deriva, portanto, de Eurípedes, com seus diálogos e canções ocasionais. Enquanto Ésquilo dedica de três quintos a metade de seus textos ao coro, Sófocles reserva-lhe de um quarto a um sétimo e Eurípedes, só um quarto a um nono. O coro desaparece completamente no último período da tragédia grega. E ele vai se afastando, cada vez mais, da ação propriamente dita.

Porém seiscentos anos depois de se definir o NÔ, seu coro prossegue sentado no mesmo lugar — mudam somente seus membros através das gerações. Assim há apenas dois pontos de contato entre o teatro helênico e o NÔ: *terem, como base, poucos personagens e a forma tridimensional de representação.*

## 29 — NÔ e Cinema

Antes da Segunda Guerra, o cinema japonês apresenta cenas de *Suutai* no meio da ação — geralmente de modo cômico, queixam-se rindo, os atores profissionais. Ou o absurdo dum guerreiro fazer travesseiro de seu tamboril grave! Durante o conflito, o diretor Mizôguti Kênji usa o NÔ dentro de seu filme *Tchúshingurá* — Vingança dos Quarenta e Sete Samurais ou Heróis de Akô, que tem versões numerosas de diferentes companhias até hoje, por influência de Kodêra Kinshiti, músico e cantor do estilo Kongô. No após-guerra, a mesma dupla tem iniciativa ousada: sobrepor, ao fundo musical orquestral, a Primeira Emissão de Voz da peça de NÔ *Ashikari* ou Corte de Ashi [1] à cena final da fita *Oiússama,* enquanto o astro desaparece à sombra dos caniços. Diz um estudioso, é inesquecível para sua vista e ouvidos esse canto "passando por cima da figura de costas como uma tempestade." Mais tarde, em 1952, Mizôguti faz *Uguêtsu Monogátari* ou Contos da Lua Chuvosa, os quais já se baseiam em peças de NÔ. Enquanto são projetados os letreiros iniciais, os instrumentos tocam um ritmo de alta hierarquia. Tanto o diretor como os técnicos dão o contra às *vozes esquisitas* dos tamborileiros, mas Kodêra é mais teimoso: consegue seu intento. Também

(1) Caniços aquáticos usados no artesanato.

canta, acompanhando o bailado da estrela Kiô Mátiko. O filme ganha o Leão de Prata de Veneza no ano seguinte.

Em 1953, é filmada a biografia do décimo sexto chefe da escola de Hôshô, avô do atual, paladino quase lendário da transição de Edo para Mêiji. Tem o título de *Shishi no Za* ou Companhia do Leão, para a produtora Daiêi como o *Úguetsu*. Infelizmente, não chega até nós, porém Contos da Lua Chuvosa é só projetada em sessão especial na Sociedade Amigos da Cinemateca. A Daiêi lança, também nos anos cinqüenta, *Haru no Uzúmaki* ou Redemoinhos da Primavera, onde o foco de atenção é a peça *Hagoromo*. O personagem central é jovem ator de NÔ apaixonado por uma bailarina clássica — de balé — nissei americana. Aparecem também algumas cenas da obra citada na fita *Hanassaku Kázoku* ou Família Feliz, uma das primeiras exibidas em São Paulo após a Segunda Guerra, mas não nos lembramos exatamente do ano.

Na década de sessenta, é filmada em cores e cinemascope pela Shôtiku, *Onna-Mai* ou Bailado de Mulher — talvez em contraste com *Otoko-Mai* — rebatizada, no Brasil como *Segredo da Bailarina*, onde o ator central é artista de NÔ e a atriz, professora de dança típica japonesa. Aparecem numerosas cenas de *Aôi-no-Uê*, inclusive o *Inôri* ou Oração pelo Eremita de Iokaua enfrentando o Espírito de Rokujô. A peça tem função dentro do próprio enredo.

Há várias películas sobre tempo atual mostrando o teatro, canto ou bailado de NÔ.

Sendo arte oficial dos samurais, nada mais justo mostrar o NÔ nas *Jidai-Gueki* ou representações dos tempos antigos, de Muromati a Tokugaua. Salvo o caso do filme de Mizôguti, só começa a acontecer a partir de 1950. A obra de Kurossaua, *Kumonossu-Jô* ou Castelo da Teia de Aranha, de 1957, aqui chamada *Trono Manchado de Sangue*, adaptação do Macbeth para o Japão feudal, baseia-se em técnicas de NÔ. Numa cena, um velho guerreiro baila o *shimai* do segundo ato de *Támura*: "Escutai, ó seus demônios,/ para terdes certeza!/ Antigamente,/ houve exemplo semelhante./ Tikatá denominava-se,/ rebelde vassalo,/ seus servidores demônios,/ havendo o império enfrentado,/ o castigo do céu/ tiveram. Tikatá deixando,/ prontamente, dizimados,/ pereceram, então./" E o mau castelão explode raivoso com a indireta.

Na primeira fita em cinemascope no Japão, *Ôtori-Jô no Hanáiome* ou Noiva do Castelo da Fênix, da Tôei, em 1957, há uma cena de *Futari-Shôjô* ou Dois Shôjôs no palco do jardim de pequeno feudo: os gênios do saquê bailam alegres, as cabeleiras e roupas vermelhas. *Rakka Kenkôroku*, rebatizado Tambores Fatais, da Shôtiku, 1959, apresenta, como fundo para os letreiros iniciais, o clímax de *Tsutigumo* onde o Espírito da Aranha Fantástica investe contra o guerreiro — o palco e a espada em movimento, brancos de *teias* arremessadas sem solução de continuidade. Quase ao fim da película, o *Hataraki* de *Funabênkei*, com o pequeno Ioshitsune lutando contra o fantasma de Tomômori de Hêike. Essa produção em branco e preto da Shôtiku é uma das melhores, se não a melhor sobre o teatro. Enquanto o NÔ, geralmente, é detalhe para criar atmosfera da época no cinema, *Tambores Fatais* conta a história de gêmeos, um samurai e outro, tamborileiro grave.

Em *Oda Nobúnaga* da Tôei e *Taikôki*, da *Shôtiku*, 1960, Oda canta e dança no primeiro filme, acompanhado pelo tamboril grave tocado pela esposa; baila no segundo, acompanhado pelo *utai* do pupilo Hidêioshi. Nessa película, os colegas do protagonista homenageiam-no e à noiva no casamento, cantando um trecho apropriado de *Takassago* enquanto lhes oferecem flores.

No *Fuefukígaua* ou Murmúrios do Rio Fuêfuki, título brasileiro onde as primeiras palavras estão sobrando, de Kinôshita Kêissuke, 1960, um guerreiro começa a cantar o finalíssimo de *Iáshima* no castelo sitiado. Um dos defensores explica ao irmão: "É a peça favorita do general falecido; é o Espírito dele que canta." Fita muito curiosa, onde apenas partes da cena aparecem coloridas — por exemplo, a lua alumiando a paisagem, o fogo devorando o castelo — é tentativa da aplicação da técnica do *iamatoê*, pintura clássica parcialmente em cores, enquanto o *sumiê*, também clássico, é monocromo. O filme *Aru Kengô no Shôgai* ou Vida de Certo Espadachim, da Tohô, 1960, aqui conhecido como *O Conto do Samurai*, adaptação do Cirano de Bergerac para o ocaso dos Toiôtomi em 1600, mostra a transição entre o NÔ e o Kabuki: Izumo-no-Okuni já de meia-idade e suas companheiras bailando, num palco igual ao do NÔ, a Dança-*Kabuki*, precursora do teatro popular, hoje clássico por sua antiguidade.

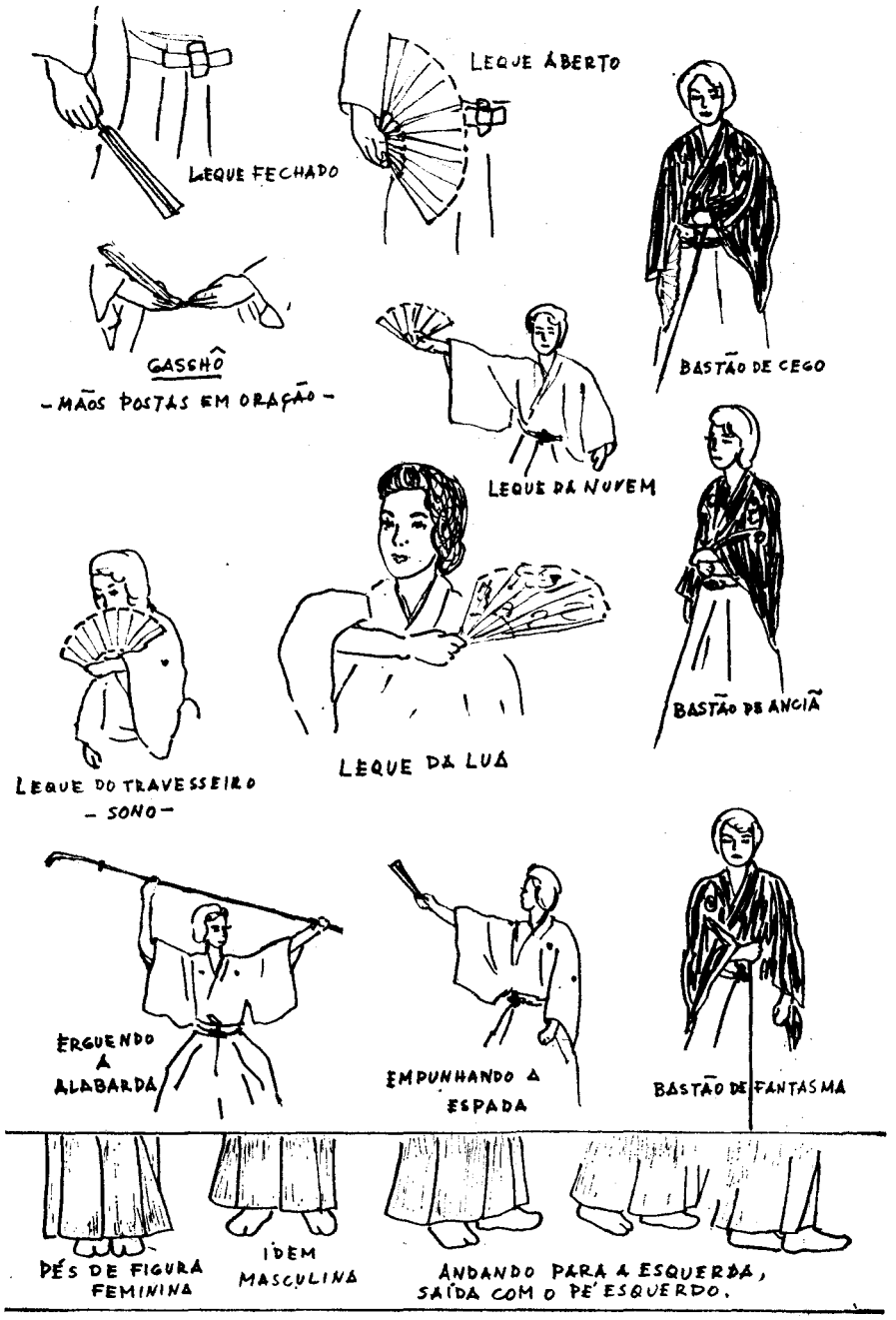



Figura 15—GESTOS E DETALHES

• Sumiioshi ou Suminôe, onde se passa o segundo ato da peça *Takassago,* fica na Ôssaca atual. Em *Oimatsu,* a região de Tsukushi engloba as províncias de Tikuzen e Tikugo, mas é, também, nome genérico de Kiushú. Ikutá das peças *Ebirá* e *Motomêzuka* situa-se na Côbe de hoje. Shinôhara de *Sanêmori* fica na atual Kanazaua. A vila de Êguti, da província de Sêtsu ou Tsu, está dentro de Ôssaca. Entre as províncias de Iamashiro e Ômi, situa-se a Ôssacaiama, cenário da peça *Semimaru.*

O templo *Dôjôji* da obra homônima fica na atual Uacâiama, ex-província de Kí. A Ilha dos Demônios de *Shunkan* é Iuôjima. A baía da Daimotsu da peça *Funabênkei* situa-se em Amagássaki, cidade vizinha a oeste de Ôssaca. A planície de Adati fica em Iuashiro, a Fukúshima de hoje, local de ação de *Kurôzuka.* Seu texto fala em Mitinoku, outro nome de Mutsu ou Oushú. Porém Mitinoku é denominação das províncias do norte-nordeste, de acesso difícil naqueles tempos. O vale de Sôjô, Monte Kurama, da peça *Kurama-Tênqu,* ainda existe a norte de Quiôto.

• No estilo Hôsho, há quinze notas principais, doze secundárias e quatro sinais referentes aos compassos no canto. Para a declamação, dois sinais. Existem variações quanto aos outros estilos, porém as notas são sempre relativas à inicial.

O coro do NÔ constitui-se de oito a dez elementos competentíssimos, pois ele é de importância fundamental. Tudo é equilíbrio: o bom coadjuvante valoriza a bela atuação do protagonista.

• O fundo de pinheiro pintado, *Kagamiita,* traduz-se, ao pé da letra, como Tábua de Espelho. O painel de bambus jovens pintados, perpendicular ao anterior, *Uaki-Kagamiita* ou Tábua de Espelho Lateral, possui a *Kirido-Guti* ou Porta Cortada, de entrada e saída do coro e dos ajudantes, assim como de personagens postos fora de combate em cenas de duelo ou batalha. Ela é baixa como sinal de humildade.

Na passarela, ligação entre este e outros mundos, desenvolve-se, também, a *Mitiiuki* ou Caminhada dos personagens, por mais longa que seja. O *Shirassu,* canteiro de pedras brancas pequenas, além da função de iluminação já ci-

tada, separa, primitivamente, o edifício do palco daquele onde ficam os espectadores.

• Zêami, excelente cultor da *rênga* — poesia em cadeia, moda de seu tempo — reproduz, na peça *Midera*, versos de Nijô Ioshimoto, mestre do gênero, compostos em 1385 em reunião no templo Ishiiamá, à margem do Lago Biuá. Existe a possibilidade de a obra, tão bela, ser homenagem ao veterano colega, falecido em 1388.

• Geralmente, as peças de NÔ têm um ou dois atos. As exceções são *Ioshino-Shizuka, Ohara-Gokô, Kantan* e *Tôssen* ou Barco da China, com três e a única de sete atos, *Take-no-Iuki* ou Neve dos Bambus, história de madrasta.

• Há onze etapas para a feitura da máscara de NÔ, desde a obtenção da madeira, a escultura, a pintura, os detalhes, ao acabamento.

• Eis os três paladinos de Mêiji, responsáveis pela sobrevivência e reflorescimento da arte na transição difícil: Umêuaka Minôru — Hôshô Kurô — Sakurama Hamba, de Kômparu. O primeiro convida o segundo, mais moço, tornado pequeno comerciante para sobreviver, a fim de lutarem juntos. Mais tarde, o titular de Hôshô dá oportunidade aos colegas de outros estilos para se apresentarem nos espetáculos dele. Minôru ensina canto de NÔ a dois professores americanos, Morse e Fenollosa, a partir de janeiro e fevereiro de 1883 respectivamente. O segundo torna-se mais famoso, sendo apresentado pelo companheiro ao mestre antes de seu regresso à América. Ambos treinam, a princípio com a intenção simples de aprender algumas canções do Japão. Morse faz palestras sobre o NÔ em sua terra, porém Ernest Francisco Fenollosa — 1853-1908 — avança mais. Nascido em Salém, filósofo, o primeiro a pesquisar e divulgar a arte japonesa no Ocidente, leciona na Universidade Têikoku, traduz peças de NÔ, estudando-o por cerca de vinte anos, não obstante algumas interrupções. Muitos estudiosos estrangeiros têm a atenção despertada para o teatro graças a suas atividades. Lê-se no diário de Umêuaka, Morse e Fenollosa reproduzem os cantos compassados de NÔ em pauta musical para treino.

Depois deles, há casos isolados de ocidentais ou não, estudiosos da arte. Um chinês radicado no Japão, atualmente,

até participa de representações amadoras de peças. Segundo suas próprias palavras, não existe, em seu país algo tão fascinante, de que a família inteira possa tomar parte com tanto prazer.

O haicaista renomado Takahama Kioshi é tamborileiro agudo, cantor do estilo Hôshô — discípulo de Matsumoto Nagashi — mas seu professor de interpretação é Sakurama Kiússen, da escola Kômparu. Escrevem peças novas de parceria e o poeta as representa no palco. Muito comum, na era Mêiji, a mistura de estilos nos espetáculos. Entretanto, o grande mestre de NÔ, Kondô Kenzô, autor do livro *Outrora,* é contrário a esse estado de coisas; opina abertamente, embora Takahama seja seu professor de *haicai.* Hoje, cada escola tem suas próprias apresentações. O respeito e a ajuda mútua persistem; é anti-ético falar mal de outro estilo.

• O brasão de Kanze é círculo composto de doze flechas, o de Hôshô, idem com nove; o de Kômparu é círculo com asas de gavião, o de Kongô, nove astros celestes e de Kitá, desenho de neblina. Há, ainda emblemas secundários. Para os leques de bailado: o de Kanze, grupo de tarâmbolas, além de outros dois tipos; o de Hôshô, cinco nuvens; Kômparu, cinco astros e Kongô, nove; e de Kitá, três nuvens ou espigas de arroz.

• Conhecemos, no Japão, os seguintes locais ligados ao NÔ: o belo *Midera,* da peça homônima, próximo ao Lago Biuá onde está o túmulo de Fenollosa; o templo de Kiiomizu com o Pavilhão de Támura, de *Káguetsu, Iuia, Támura:* as pontes de Shijô e Gojô de *Iuia;* Arashíiama, da peça do mesmo nome; Kínkakuji, o Pavilhão Dourado, edificada pelo protetor do teatro. Todos em Quiôto, menos Mídera, em Ôtsu, ex-Ômi. O Lago de Sarussaua de *Unême,* as Três Montanhas de *Mitsúiama* em Nara; os santuários de Isse, de *Utito-Môde;* o mar de Isse, do final de *Támura*: o casal de rochedos de Futami, cantados em *Matsukaze.* O templo de Hatiman, padroeiro dos guerreiros e a cidade de Kamakurá — onde está aquele — do segundo ato de *Hatinoki;* o monte Fuji de *Hagoromo.*

• Assistimos, na capital japonesa, às seguintes apresentações de NÔ:

1 — Na tevê educativa, em cores: *Ôeiama,* fantástica, com o atual chefe de Kitá, a trinta e um de dezembro de

1974; *Ebirá*, peça guerreira, na noite seguinte, com o da escola Kômparu; o bailado de *Okina* com o chefe de Kanze. Neste estilo, só ele pode representar o protagonista da obra, enquanto no de Hôshô, qualquer ator competente pode fazê-lo.

2 — No *Suidôbashi-Nôgakudô*, realiza-se o *Tsukinami-NÔ*, espetáculo oficial com os grandes mestres de Hôshô, inclusive o chefe do estilo, no segundo domingo de cada mês, a partir das treze horas: três peças de NÔ e uma de Kiôguen. São récitas de assinatura para o ano todo, com lugares numerados. A doze de janeiro de 1975, vemos: *Okina* — *Iuia* — a Kiôguen *Hi-no-Saquê* — *Kokaji*. A presença do Ancião traz maior solenidade.

A dezoito de janeiro como em todo terceiro sábado de cada mês, realiza-se, a partir das treze horas, o espetáculo da *Goúnkai* — *Goún* significa Cinco Nuvens, um dos símbolos de Hôshô — para profissionais jovens e de meia-idade. Poltronas não numeradas, ambiente informal, embora respeitoso. O programa consiste de quatro peças de NÔ e duas de Kiôguen: *Shiga* — a Kiôguen *Fuku-no-Kami* ou Deus da Sorte — *Ebirá* — *Mitsúiama* — a Kiôguên *Kobu-Uri* ou Vendedor de Algas — *Zênji-Sôga*.

O público aplaude, entusiástico, as apresentações, ao contrário de outrora, quando há silêncio. Só espera os atores desaparecerem atrás da cortina. Eles não voltam para cumprimentar o público, exceto em excursões ao estrangeiro. As peças prosseguem, em ordem sem solução de continuidade.

3 — No Uêno-Bunka-Káikan, Centro de Cultura de Uêno, segunda-feira, vinte de janeiro, à noite, há o *Tomin-NÔ*, Representação de NÔ para o povo da Capital. No auditório comum, usa-se palco apropriado desmontável sobre o já existente. Duas peças de NÔ e uma de Kiôguen a preço de entrada de cinema. É a segunda apresentação do gênero, iniciada em 1974 com *Hagoromo* e *Kurôzuka*. O programa de 1975 é o seguinte: *Hashi-Bênkei* — a Kiôguen *Hi-no-Saquê* — *Aôi-no-Uê*. A grande casa fica lotada de pessoas de todas as idades, em particular, jovens estudantes.

Nessas três ocasiões, sentimos, ao vivo, a *Flor Verdadeira* dos protagonistas de *Okina*, *Iuia*, *Kokaji* e *Hashi-Bênkei* — nas duas últimas peças, o chefe de Hôshô — e *Aôi-*

*-no-Uê,* com o herdeiro de Kitá. A *Flor da Juventude* dos atores da *Goúnkai,* todos de famílias tradicionais dentro da arte e a *Primeira Flor* do garoto intérprete de Ioshitsune em *Hashi-Bênkei.*

Três ocidentais, em média, comparecem em cada programa citado. Um só profissional especialista fotografa sem *flash* para não quebrar a concentração dos participantes das peças.

4 — Auditório Suidôbashi, domingo, vinte e seis de janeiro, das nove da manhã às sete horas da noite: apresentação de amadores de Hôshô. Ingresso livre, ambiente informal, possibilidade de filmar e fotografar sem *flash.* Programa de três NÔs, uma peça de Kiôguen e números curtos diversos. O professor do grupo atua como maestro do coro de quase todo o espetáculo. Assistimos a parte dele, bastante interessante.

• Na primavera e no outono, há apresentações especiais de peças dificílimas por profissionais veteranos. O espetáculo oficial de NÔ Feminino ocorre uma vez por ano, com professoras formadas pela Faculdade de Artes: cinco peças de NÔ, duas de Kiôguen e números curtos como *maibáiashi* e *shimai.* Elas também apresentam, anualmente, seus muitos alunos.

Isso diz respeito ao estilo Hôshô, que também estudamos.

• Outros grupos, profissionais ou não, das demais escolas, atuam em suas próprias cidades. Sem exagero, todos os dias, os auditórios estão lotados, havendo, até, coincidência de horários.

Há, ainda, espetáculos só de canto de NÔ, além dos de Kiôguen apenas, embora tais peças sejam, normalmente, apresentadas entre as de NÔ para relaxar o espectador. São divertidíssimas. Escreve Zêami: o ator desse gênero deve ser engraçado mesmo fora do palco para sua arte ser verdadeira.

• Anualmente, são conferidos prêmios aos melhores profissionais de NÔ, atores e instrumentistas além dos artistas de Kiôguen. Também junto aos expoentes de outras artes, recebem condecorações de *Tesouros Humanos do País.*

• Há muitas histórias reais sobre o NÔ. Eis três da peça *Dôjôji*: Hôzan, chefe de Hôshô da quinta geração — primeira metade do século dezesseis — é extremamente ágil. Após sua caracterização como protagonista-posterior, agarra-se ao sino. Ele é içado, o público pensa não haver ninguém dentro. Só quando a armação está a certa altura, o ator salta para o palco sob assombro geral. Muitos anos atrás, um protagonista entra no sino ao fim do primeiro ato. Muda a roupa e percebe a falta da máscara de demônio. Sua única saída: morder o dedo para tingir o rosto com sangue. Outro ator, em dia quente, vai tomar o refrigerante, pendurado dentro do sino pelo auxiliar. Os espectadores ouvem, claramente, o barulho da tampa saltando após o uso do abridor.

• Narra o professor Kondô em *Outrora*, ter encontrado registro de curioso passatempo na casa de Maêda, ex-suserano de Kaga, atual Kanazaua: o *Kuji-Shimai*. Entram, no jogo, todas as peças com bailado, menos *Dôjôji* e as *Três Anciãs*. Os participantes sorteiam-nas — *kuji* significa sorteio — e executam-nas desde as nove ou dez da manhã até às sete horas da noite, com intervalos para almoço e à tarde. Quem erra ou não conhece o bailado correspondente, cai fora. A vinte e dois de junho de 1883, participam o septuagenário dono da casa, Hôshô Kurô, chefe de Hôshô e Matsumoto Kintarô, um dos melhores atores da escola. À tarde, o terceiro está omitido.

• Além disso, há anedotário rico, narrado em livros. O japonês tem senso de humor fino, embora não pareça...

• *Hakuiôkai* é abreviatura do Grupo de Cultores de Canto de NÔ do Brasil. Fundado em São Paulo, em outubro de 1939, durante a visita cultural do professor Nobúiuki Suzuki — nosso avô — sob os auspícios do Ministério de Relações ~~Públicas~~ Exteriores e de Cultura, reúne dois terços de membros de Hôshô e um terço de Kanze.

Interrompe as atividades durante a Segunda Guerra, ressurgindo em 1957, sob a direção do filho do fundador. No último domingo de janeiro de 1960, há o primeiro festival da nova fase no Pavilhão Japonês do Ibirapuera, congregando um terço de aficionados de Hôshô e dois terços de Kanze. Agora, a proporção está meio a meio.

Da década de sessenta para setenta, três membros importantes do corpo consular japonês em São Paulo entram no grupo. Participam de vários espetáculos em São Paulo e cidades vizinhas. Os sócios vão desde profissionais liberais, homens de negócios, professores, artesãos e donas de casa, além de dois elementos universitários nisseis.

Na fase antiga, canto, bailado e instrumentos preenchem todo o tempo; na nova, chega-se à representação de peças no estilo Hôshô, em Faculdades, sociedades culturais, templos, cursos de teatro, clubes, na tevê colorida e como convidados em espetáculos diversos.

O maestro do coro é o diretor do grupo, professor Takeshi Suzuki; há quatro tamborileiros agudos de Kadono, três graves do estilo Kô, um flautista de Morita e outros principiantes. Só não possui tambor achatado, o qual não faz tanta falta pois nem todas as peças o levam.

Desde 1960, vêm sendo realizados quatro festivais anuais oficiais, além de alguns especiais, recepcionando aficionados visitantes. A primeiro de maio de 1977, comemora-se o de número setenta, iniciando-se às nove da manhã às seis horas da tarde como sempre.

São Paulo possui, por enquanto, o único grupo da América Latina que estuda e divulga o NÔ.

## BIBLIOGRAFIA


• **Em Japonês:**

Obras Completas do Canto de NÔ — seis volumes — dr. Nôgami Toioitirô — 1935 — Editora Tchúôkôron.

Visão Conjunta do Canto de NÔ — seis volumes — prof. Sánari Kentarô — 1954 — Editora Mêiji-Shôin.

NÔ — 1952 — Coleção Iuanami, número sessenta e seis.

Locais onde se ambienta o NÔ — 1958 — Coleção Assahi.

Quimono e Indumentária de NÔ — de Nôma Sêiroku — 1965 — Editora Heibom.

NÔ de Marúoka Dáiji — 1966 — Editora Hoikusha.

Literatura do Canto de NÔ — de Satôi Rokurô — 1966 — Livraria Káuara — Quiôto.

Zêami, Bashô, Bakin — de Furuia Hissashi — 1967 — Editora Fukúmura — Tôquiô.

Outrora — prof. Kondô Kenzô — 1967 — Livraria Uan-Ia — Tôquiô.

Zêami — de Iamázaki Sêiua e outros autores da Coleção Grandes Livros do Japão — 1969 — Editora Tchúôkôron.

História do Estilo Hôshô — 1971 — Editora Uan-Iá.

Máscaras do NÔ — prof. Suzuki Kêiun — 1972-73 — Livraria Uan-Iá.

Introdução ao Tamboril Grave — prof. Kô Shôkô — 1972 — Publicações Nôgaku.

Guia de Arte do NÔ — S. Massuda — 1974.

Textos de canto de NÔ do estilo Hôshô — várias edições desde a década de vinte até hoje.

Partituras de tamboris, estilos Kô e Kadono.

Revistas Hôshô, editadas pela chefia do estilo — 1940 a 1977.

Revistas Kanze, editadas pela chefia do estilo — 1971 a 1977.

• **Em Português:**

O Budismo e sua influência na cultura japonesa — prof. Nobúiuki Suzuki — conferência, 1939 — Edição do Grêmio Cultural Brasileiro-Nipônico — S.P.

Manuscritos Póstumos — dr. Nôgami — Boletim da Embaixada do Japão no Brasil — 1962 — Rio de Janeiro.

Budismo — prof. Takeshi Suzuki — inédito.

Samurais no Cinema — Eico Suzuki — Junho de 1962 — revista Anhembi, ano XII, nº 139 — vol. XLVII — S.P., pág. 191 e seguintes.